

RODRIGO AMBONI

**ENTRE O SABER E O NÃO-SABER:
DAVID LYNCH E A EXPERIÊNCIA DA MONTAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares

FLORIANÓPOLIS

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Amboni, Rodrigo

Entre o saber e o não-saber : David Lynch e a
experiência da montagem / Rodrigo Amboni ;
orientador, Luiz Felipe Guimarães Soares - SC, 2017.
161 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Montagem. 4. David
Lynch. I. Guimarães Soares, Luiz Felipe. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Agradeço

Ao meu orientador Luiz Felipe Guimarães Soares, que além de ter recebido este projeto com os braços abertos, estimulou e colaborou com muita generosidade;

Ao professor Carlos Eduardo Schmidt Capela pelas valiosas aulas ministradas, conversas e sugestões;

Ao professor Vinícius Honesko Nicastro pela sua amizade e por todos esses anos em que trocamos muitas ideias sobre a(s) montagem(s) e sobre a vida.

À professora Ana Carolina Cernicchiaro por aceitar prontamente fazer parte da banca de defesa desta dissertação;

Aos meus pais Edson Amboni e Maria Aparecida dos Santos Amboni por todo o carinho, amor e suporte incondicionais que sempre me ofereceram;

À Mercedes Rodriguez, minha companheira, que com toda a sua generosidade intelectual também me orientou nesta empreitada. Não tenho dúvidas de que nossas longas conversas estão presentes nesta dissertação;

Ao meu querido irmão Edson Ricardo Amboni, que mesmo distante também sempre me apoiou incondicionalmente;

Aos meus queridos amigos Felipe Vernizzi, Diego Canarin, Heitor Caraméz Peixoto e Pedro MC. “Guerreiros do audiovisual”, Companheiros do cinema, de estrada e de vida. Vocês também escreveram esta dissertação comigo.

Resumo

Seu último longa-metragem, *Inland Empire*, David Lynch afirma ter realizado sem um roteiro prévio. Durante os quase três anos de filmagens – em períodos intercalados – Lynch filmou fragmentos e cenas sem saber como esses pedaços se conectariam, confiando na intuição e na ideia inicial que fez surgir o desejo de realizar o filme. Partindo desses dados e das leituras de alguns de seus filmes (*Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*) esta dissertação propõe pensar a montagem para além de um procedimento técnico, ou seja, pensar a montagem como um gesto inerente ao ser humano que, para além da técnica, pode ser sentido como experiência. Essa possibilidade se dá através de um pensamento radical, um pensamento-montagem que interrompe os sentidos e que a todo instante circunda o abismo do impossível, o *não-saber*. Para realizar esse movimento espiral ao redor do abismo, eu me propus, através de fragmentos, a tecer conceitos que se remetem entre si e que perturbam a estabilidade do saber, causando fissuras no pensamento e deslocando-me para um centro escorregadio e esquivo, indo do conhecido em direção ao desconhecido. Misturadas a essa montagem de conceitos, coloquei em jogo também minhas experiências e as transformações dos meus pensamentos ao longo desse processo. Essa é uma maneira de me colocar à prova: somente em risco, no “*paso a través de un peligro*”¹ que se dá a *ex-periri*.

Palavras-chave: David Lynch, montagem, *não-saber*, experiência.

¹ Lacoue-Labarthe, Philippe. La poesía como experiencia. Traducción José Francisco Megías. Madrid: Arena libros 2006, p. 27.

Resumen

David Lynch afirma haber realizado su último largometraje, *Inland Empire*, sin un guión previo. Durante los casi tres años de filmación -en períodos intercalados-, Lynch filmó fragmentos y escenas sin saber cómo se conectarían, confiando en la intuición y en la idea inicial que hizo surgir el deseo de realizar el film. Partiendo de estos datos y de las lecturas de algunos de sus films (*Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* y *Inland Empire*), esta disertación propone pensar el montaje más allá de un procedimiento técnico, o sea, pensar el montaje como un gesto inherente al ser humano que, más allá de la técnica, puede ser entendido como experiencia. Esta posibilidad se da a través de un pensamiento radical, un pensamiento-montaje que interrumpe los sentidos y que en todo momento circunda el abismo de lo imposible, el *no-saber*. Para realizar este movimiento en espiral en torno al abismo, me propuse tejer, a partir de fragmentos, conceptos que se remiten entre sí y que perturban la estabilidad del saber, causando fisuras en el pensamiento y desplazándome hacia un centro escurridizo y esquivo, yendo desde lo conocido en dirección a lo desconocido. Junto con ese montaje de conceptos, puse en juego mis experiencias y las transformaciones de mi pensamiento a lo largo de este proceso. Esta es una manera de ponerme a prueba: porque solamente asumiendo el riesgo, en el "paso a través de un peligro"² puede darse la *ex-periri*.

Palabras clave: David Lynch, montaje, *no-saber*, experiencia.

² Lacoue-Labarthe, Philippe. La poesía como experiencia. Traducción José Francisco Megías. Madrid: Arena libros 2006, p. 27.

Sumário

Antes que nada	13
----------------------	----

I

1.1. Contato com Lynch	27
1.2. Interrupção dos sentidos?	31
1.3. Repetição e corte	35
1.4. Remissão	39
1.5. Interrupção dos sentidos... ..	45
1.6. O caráter destrutivo... da montagem	48
1.7. Ruínas	50
1.8. Memória, experiência e montagem	55

II

2.1. Nada: a experiência da montagem	70
2.2. Lost Highway: o não-saber na linguagem cinematográfica.....	77
2.3. Lynch e o mal	90
2.4. Inland Empire: o não-saber enquanto experiência de montagem ..	99

III

3.1. O labirinto da montagem	119
3.2. Inland Empire: as camadas do mal	131
3.3. Montagem de sonhos	142
REFERÊNCIAS	159

Antes que nada...

O que és se deve à atividade que une os inúmeros elementos que te compõem, à intensa comunicação desses elementos entre si. São contágios de energia, de movimento, de calor, ou transferências de elementos que constituem interiormente a vida de teu ser orgânico. A vida nunca está situada num ponto particular: ela passa rapidamente de um ponto a outro (ou de múltiplos pontos a outros pontos) como uma corrente ou como uma espécie de fluxo elétrico. Assim, onde querias capturar tua substância intemporal não encontras mais do que um deslizamento, do que os jogos mal coordenados de teus elementos perecíveis.

Georges Bataille. *A experiência interior*.

RUBENS (VOZ OFF)

Aquele vulto que antes era apenas um vulto do espírito de um gato preto, agora cobre todo o meu corpo. Assim caminho ao mar, em plena luz do sol, não pela sombra, mas pelo escuro. E entre o céu e o chão, ambos me tocam, não há nada mais além do que um resistente desespero, tecido a fios de náilon e algumas lâminas afiadas.³

³ Trecho do roteiro do curta-metragem *A noite*, escrito por Rodrigo Amboni em 2012.

Quando comecei a preparação do meu último curta-metragem, intitulado *A noite*, havia algo que me inquietava e não tinha uma explicação. Essa inquietação sem explicação me levou a uma angústia que nunca antes tinha experimentado. Naquela época, ao fazer uma breve consideração sobre a primeira parte do meu trabalho, escrevi o seguinte: “*A noite* foi o título dado a um pequeno caderno de anotações e poesias em que, apesar de não saber onde me levariam, continham uma intenção bem clara: expressar os sentimentos mais profundos de uma pessoa que passa por um momento difícil, como por exemplo alguém que teve uma perda irreparável na sua vida. O nome pareceu-me interessante pela sua riqueza de significados. A noite pode ser tanto a parte do dia em que escurece e que por convenção chamamos de noite, quanto a escuridão, as trevas, o universo onírico, o que está oculto, o que não se vê. Também *A noite* porque recorrentemente as páginas do meu caderno eram preenchidas durante a noite, e o próprio ato de escrever requer uma certa dose de noite, de solidão, de serenidade e caos”⁴. Essas palavras, escritas na ocasião da proximidade do lançamento do filme e com a finalidade de criar uma espécie de diário sobre o processo de produção, antecederam em pelo menos dois anos o meu primeiro contato com *A Suma Ateológica*, de Georges Bataille; e agora, enquanto escrevo essas palavras com a clara intenção de falar sobre as transformações dos meus pensamentos, poderia dizer que se tivesse contato antes com a obra de Bataille todo o processo de realização do filme seria diferente. Mas isso seria uma lamentação que não lamento e não significa nada, porque na verdade o que quero é

⁴ Este texto a que me refiro pode ser lido em <https://anoitefilme.wordpress.com/algumas-consideracoes/>

chocar esses pensamentos entre si e com isso abrir um pensamento que ainda não sei, mas sobre o qual tentarei ponderar.

Antes de continuar, gostaria de falar um pouco sobre como se deu o processo de escritura deste projeto de mestrado. Muito antes de começar a escrever o roteiro de *A noite* tinha uma cena fixada na minha cabeça que veio de uma canção de Charly Garcia, na qual ele diz: “el invierno fue malo y creo que olvidé mi sombra en un subterráneo”.⁵ Essa imagem, de alguém que esqueceu sua sombra em uma estação de metrô, levou-me a escrever uma poesia e dessa poesia começar a escrever um roteiro chamado *O relojoeiro*. A dificuldade de escrever este roteiro foi imensa, e pela primeira vez resolvi adotar um método com que não sabia exatamente como operar. Eu tinha uma imagem – a de uma pessoa que esqueceu a sua sombra no metrô – e um poema, nada mais. Então estavam abertas as inscrições para o edital de cinema, e eu deveria dessa imagem e desse poema escrever um roteiro em pelo menos três meses se pretendesse me inscrever. Durante esse período de três meses não consegui escrever sequer uma linha do roteiro, mas acabei escrevendo várias outras poesias e textos que – naquele então ainda não havia percebido – tinham uma relação estreita com o roteiro.

Nas vésperas do prazo final para as inscrições de projetos no edital catarinense de cinema, ainda sem nenhuma página escrita, caminhava pela praia da Cachoeira do Bom Jesus. Era um dia de outono, chuvoso e de vento sul. Minha angústia era tanta que ao invés de estar escrevendo o roteiro, eu simplesmente caminhava e chorava pela praia deserta. Para mim não era um choro comum, era uma espécie de

⁵ Canção “Eiti Leda”, letra de Charly Garcia.

liberação, como se as lágrimas estivessem estancadas dentro de mim e estivessem me impedindo de escrever esse roteiro, ou, melhor ainda, como se as lágrimas me esvaziassem, me destruíssem e com isso me permitissem, no meio de minhas ruínas recomeçar. Lembro que naquele dia, ao retornar à casa, já era noite, e ainda com lágrimas escorrendo comecei a escrever as primeiras linhas do roteiro e parei somente na manhã do dia seguinte. Tinha então um roteiro e um projeto para apresentar. Tinha também – e talvez isso fosse o mais importante – chegado a um método de criação que envolvia muitos sentidos e muitas formas diferentes. O principal desse método, dessa operação por montagem de pensamentos, era justamente uma imprevisibilidade poética que aos poucos fui absorvendo. *O relojoeiro* se constituiu basicamente assim: uma cena: a de alguém que esquece a sombra no metrô. Várias poesias que de alguma maneira inexplicável falavam sobre esse alguém sem sombra. Um argumento: o de um relojoeiro para quem o tempo de vida passava de forma anacrônica. E eu (se é que posso dizer isso), ou seja, eu com todas as minhas sensações confusas, com todas as minhas experiências pessoais, com todas as coisas que estavam acontecendo na minha vida naquele então.

NARRADOR

*Enquanto os rumores parecem indicar os
mesmos caminhos que lamentando pisei, as
outras vozes que escuto me pedem calma.
Essa engrenagem enferrujada, que ruge ao
girar com dificuldades, não sabe porque
trabalha. Não há mais nada para funcionar
a não ser este tempo cronometrado de uma
ausência forjada. Em algum momento as*

*palavras vão se repetir nesse pequeno
baluarte, nessa gaveta que escondo pedaços
que me caem, para numas notas arrancar
das cordas frouxas uma voz rouca de rosto
sem linhas definidas. O que evoco faz as
luzes tremerem no fundo do poço vazio,
onde ecoam sombras que perfumam com o
som mais fino as sensações mais cheirosas
que tenho e perfuram todas as minhas
gavetas.*⁶

Não posso afirmar que foi aí que tudo começou, até mesmo porque não foi, mas posso me arriscar a dizer que foi a partir de *O relojoeiro* que comecei a lidar melhor com uma operação que me atravessava e ao mesmo tempo me servia. Essa operação era uma montagem que permitia um convívio de sentidos que me tocavam e que eu atravessava. Então surgiram novas transformações e novas angústias que me levaram a escrever *A noite*. Ao pensar agora sobre minha angústia durante o processo de escritura de *A noite*, que principalmente ocorreu durante a escrita do roteiro e do projeto, tenho a impressão de que posso agora tentar compreendê-la. Posso enumerar diversas motivações e contradições, que deveriam talvez partir de questões muito pessoais na minha relação com a vida que levava naquele momento, mas me interessa nesse caso falar justamente sobre alguns termos, utilizados nas linhas acima, que são muito caros a Bataille e que devem ser assinalados: projeto, explicação e angústia.

⁶ Trecho do roteiro do curta-metragem *O relojoeiro*, escrito e dirigido por Rodrigo Amboni em 2009.

Para dar apenas uma breve noção, os editais de fomento à produção audiovisual no país requerem como condição inquestionável a escritura de um projeto. Este projeto, apesar de variar de edital para edital, precisa minimamente ter um roteiro cinematográfico acompanhado de várias explicações. Esse é um fator de extrema limitação por quase todos os ângulos que se possa analisar. Um filme como um projeto não passa de um produto fechado e com um destino em potencial: salas de cinema, televisão, festivais etc. Tanto é assim que no edital em que inscrevi o projeto de *A noite* eles tiveram a grande ideia de inserir mais um item na lista de exigências: público alvo. Se não sabia nem sequer como escrever esse roteiro, como aplicar uma técnica determinada para o que estava pensando e sentindo com relação ao filme que queria fazer, o que dizer sobre o público alvo do filme?

Eu me encontrava na seguinte situação: tenho uma ideia que se desenvolve através de uma montagem poética do pensamento, que se desenvolve a partir de imagens que ainda não conheço, que não se conectam a partir da lógica narrativa tradicional – nesse sentido as imagens não têm conexão – e sim a partir de sensações e sentidos que permanecem em aberto e que conforme vou avançando vão se abrindo para narrativas que ainda não havia experimentado. Por outro lado, o que parece uma abertura incessante tem também um caráter de projeto, no qual cada linha do roteiro que surge na tela do computador é também um fechamento, uma obstrução de todas as outras possibilidades que poderiam surgir durante o processo; até que no final, quando digo “tenho um roteiro”, o que estou dizendo na realidade é que tenho um fechamento (o que também não é exatamente assim, levando em conta que ainda falta filmar este roteiro, e isso leva a um desdobramento

focado em escolhas de uma equipe, de locações, de atores, de figurinos, de cenografias, de equipamentos, de luz, de dias de filmagens e de uma interdependência de todas essas questões que envolvem muitas outras pessoas e por fim em quem receberá essas imagens e sons); mas esse fechamento é também a evidência de tudo aquilo que ficou de fora, a evidência de uma visão parcial, ou, falando em termos cinematográficos, o contracampo⁷, aquilo que não se vê no enquadramento e que por isso mesmo está por todos os lados fora desse enquadre.

Então, agora posso perceber que minha angústia era vivida por formas diferentes, às vezes até em oposição. De um lado a angústia de transformar em projeto o que não pedia um projeto. Forças contrárias atuando uma sobre a outra e querendo se materializar, virar ação, virar projeto, um projeto deformado pela atuação dessas forças, *informe*. Por outro, a minha inquietude, a minha vontade de criação. Essas angústias conviviam em mim, comigo, e era o que me alimentava. A angústia de ter que saber, como uma positividade que se move ao centro, ao projeto; a angústia do desconhecido, do não-saber, e toda a sua negatividade que deseja romper com qualquer centro gravitacional; e a angústia da convivência entre tantas forças que se diferem.

Numa manhã fria, caminhando da minha casa na rua 44 esquina com 18 até a universidade na rua 51 entre 8 e 9, coloco para escutar no fone de ouvidos a música *The night*, do Morphe, em que Sandman canta:

⁷ Também chamado de extracampo.

You're the night, Lilah. A little girl lost in the woods.
You're a folk tale, the unexplainable

You're a bedtime story. The one that keeps the curtains closed.

I hope you're waiting for me cause I can make it on my own.

I can make it on my own.

It's too dark to see the landmarks. I don't want your good luck charms.

I hope you're waiting for me across your carpet of stars.

You're the night, Lilah. You're everything that we can't see.

Lilah, you're the possibility.

Naquele momento, a passos firmes, enquanto olhava as feições das pessoas que cruzavam por mim na diagonal 74, tenho um pequeno despertar. Ao chegar no trabalho (nessa época trabalhava como montador do CEPROM, que é o Centro de Producción Multimedia da Universidad Nacional de La Plata) esboço o que seriam os primeiros passos da construção do roteiro de *A noite*. Aquela música, que falava sobre o inexplicável, sobre o que não se pode ver, sobre cortinas fechadas e sobre a noite, retumbava por meus pensamentos.

Nos anos anteriores a minha mudança para a Argentina, já havia escrito muitas coisas relacionadas àquele caderninho que menciono logo no início deste texto, e naquele momento comecei a edificar uma operação para mim complexa e dolorosa, uma operação que se dava entre o conhecido e o desconhecido, entre o inesperado e a espera. Essa edificação consistia em estar emaranhado em múltiplas camadas, que envolviam complexos estados de espírito que se misturavam entre mim e o personagem, entre minhas experiências, as impressões de minha memória e sensações confusas que me tocavam. Combinado a essas

camadas, ainda havia o desejo de escrever um roteiro para um filme a partir de poemas que escrevi (e que viria a escrever) no meu caderno. O que tinha me proposto na época era avançar somente quando fosse tocado pelo inesperado, quando algo me fizesse intuir que uma ideia ou uma sensação ou uma imagem (que poderia surgir também através de um sonho) tivesse alguma relação com o projeto. Então o que tinha eram vários fragmentos dispersos que ainda precisavam se conectar, era preciso fazer escolhas sem saber. Era preciso esperar muitas vezes por um novo fragmento que faria algum sentido dentro desse processo de montagem que se propunha a estar na escuridão, na espera pelo inesperado. E foi daí que surgiram as incertezas que provocavam uma dolorosa angústia em mim. Hoje posso dizer que essa angústia também fazia parte dessa operação e que, talvez, era a base de todo o processo. Agora, pensando sobre essa operação, parece que tinha tudo sobre controle, mas naquele momento todo o processo ocorria em uma confusa espontaneidade.

Em cada avanço em direção ao projeto de fazer um filme, um saber, um preenchimento que abre um espaço novo que poderá ser preenchido. É então que retorno ao meu caderno, e nesse retorno, retorno também para dias confusos na Cachoeira, tão distantes de La Plata, mas tão presentes em mim. Retorno para um domingo de manhã bem cedinho, quando, em meio a tanta tristeza, resolvo assistir ao filme *Anticristo*, de Lars Von Trier, e logo após escrevo no caderno o que seria a primeira cena de *A noite*:

Numa tarde depois da vida, a natureza estranha continuará, como se nada tivesse acontecido. Todos os rostos ao redor, completos

desconhecidos, não derramarão nenhuma gota de lágrima enquanto ouvirem o choro das sementes. O uivo que vem de alto-mar avisa a chegada da chuva, uma chuva doce e tranquila, que não pensa em provocar nenhum tipo de nostalgia ácida. A vida depois da tarde pode ser na varanda, balançando na cadeira e vendo o que chamamos de dia desaparecer imperceptível. Então o que enxergamos são formas que se concretizam pelos sons que nos acariciam os ouvidos, dizendo-nos de forma tranquila e serena que tudo permanece no mesmo lugar, exceto nós mesmos.

Para chegar ao farol, um velho pescador me disse que é preciso sonhar e deixar que a solidão me envolva com seus tentáculos úmidos e gelatinosos. Não foi preciso entender o que ele quis me dizer.

Que se transformaria em:

SEQUENCIA 01

Tela preta. Escuta-se muito baixo o choro de uma criança.

FADE IN

Vemos uma paisagem campestre surgir na tela. A câmera passeia pelo local como uma visão subjetiva. Ela aproxima-se e passa através de quatro pessoas (3 homens e 1 mulher) que estão no lugar. Essas pessoas encontram-se completamente imóveis, cada uma virada para um ponto cardinal diferente, todas com a cabeça baixa e com uma expressão vazia no rosto. Sobrepoem-se ao choro da criança um crescente som de vento e chuva. Quando essa sobreposição se completa vemos uma imagem, através de uma janela, da chuva caindo em um jardim florido. Escuta-se uma voz feminina sussurrando suave e serena:

VOZ EM OFF (RAFAELA)

*Tudo permanece no mesmo lugar,
exceto nós mesmos... exceto nós
mesmos...*

Sobrepõe-se ao som da chuva o som das ondas do mar e então vemos em um plano geral a imagem de um farol e o mar agitado ao fundo. Escutamos a voz de um homem sussurrando:

VOZ EM OFF (PESCADOR)

*Para chegar ao farol é preciso
sonhar com a solidão.*

Vemos a imagem da varanda de uma casa de madeira com uma cadeira de balanço que se move sozinha.

FADE OUT



Foi a partir da escritura dessa primeira cena que compreendi qual seria o método. Precisaria remover o solo do meu caderno, produzir um roteiro a partir daqueles poemas. Misturadas a isso, muitas

referências e a invenção de uma narrativa incerta, que em praticamente nada podia se apoiar.

Acontece que, pensando agora, do desconhecido fui em direção ao conhecido, que me conforta e insiste em desmobilizar o movimento do meu pensamento e fixá-lo em um centro, em um estilo de escritura e construção poética de imagens. Não passa de um estilo, e dele gostaria agora de me desfazer, de abandoná-lo em um labirinto vazio – que se constrói a cada passo em qualquer direção ao mesmo tempo em que desfaz o que construiu no passo anterior –; em um labirinto em que não existe nenhum minotauro e nenhum fio de Ariadne no qual se orientar. Até o labirinto deixar de ser labirinto e tornar-se apenas noite. A noite cheia de si. A noite, o impensável. A noite, o *não-saber*. A noite, este lugar intocável que, como me disse o Capela, garante a possibilidade do pensamento.⁸ Este deverá ser o meu estilo. O de uma montagem que pensa a partir da garantia desse lugar inatingível.

Penso muito num pequeno trecho da *Experiência interior*, um trecho que só não é invisível por ser tão brusco, um trecho no qual Bataille fala que

no entanto, a experiência interior é projeto, queiramos ou não. Ela o é já que o homem também o é inteiramente através da linguagem, que, por essência, exceção feita à sua perversão poética, é projeto. Mas o projeto deixa de ser nesse caso aquele, positivo, da salvação e torna-se aquele, negativo, de abolir o poder das palavras, logo, do projeto.⁹

⁸ Colocação feita pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela durante a banca de qualificação.

⁹ Bataille, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum*. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I. Tradução de Fernando Scheibe.

E é esse movimento, esse abrir e fechar a porta, diante do qual constitui sentidos. Mas ele é sempre negativo, é um movimento de desconstrução, que deve estar sempre atento e preparado para desfazer qualquer sentido que ele mesmo possa criar com a intenção de fixar. Esse estado de atenção e de estar preparado para a ação é um estado próprio do movimento – que é um movimento de fazer e desfazer sentidos – e do pensamento que está envolvido nele e por ele; é uma espécie de *con-fusão* entre o movimento e o pensamento que se move. E é a partir daí que gostaria de falar do meu método, que será desde já uma espécie de inventário das transformações do meu pensamento ao longo dos anos, emaranhados na minha experiência como cineasta e como pesquisador, mas principalmente emaranhados ao que chamamos de vida. E é por isso que agora penso com Bataille que a noite também é nada, é o lugar onde o saber se esgotou, ficou impotente, deixou de ver como se vê, deixou de ouvir como se ouve. É o lugar onde o saber tropeça, cai e já não sente o cheiro de nada que ele conheça. A perda irreparável que imaginava para o personagem do meu caderninho, é a perda de um centro fixo e imutável, é o deslizamento por um labirinto que está se desfazendo enquanto se faz. *A noite*, diferente do que pensava antes, não tem lugar, é o *não-saber*.

*Microorganismos do tempo arrastam-se por toda a fundação da vida, devastam o que continua com um insistente apego.
O que eu posso com o que é inesquecível em ti?*

Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 55. Devido às minhas limitações em ler em francês, utilizo-me desta tradução para o português, mas sempre com os devidos cuidados que devemos ter ao ler qualquer tradução.

O desejo da morte zomba com vento forte de medo do que não se experimenta, e golpeia as paredes úmidas de algum mar aberto. É preciso desenhar da forma mais obscura os fragmentos – que são tão palpáveis quanto o ar – até dizimá-los (e disseminá-los) numa boca seca caída na beira da praia: ler um pouco das sombras. É no mar que termina tudo para quem carrega todos os fins.¹⁰



A noite. Rodrigo Amboni

¹⁰ Trecho escrito por mim no caderninho que resultou no roteiro de *A noite*.

I

Contato com Lynch.

Há muito tempo venho estudando sobre a montagem em geral e a montagem de David Lynch. Durante esses anos me apeguei ao conceito de montagem como pensamento poético e não como uma técnica cinematográfica, literária etc. Tarkovski me ajudou muito a compreender melhor esse conceito:

A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e as vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional. Através de associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor.¹¹

Nesse período desenvolvi a hipótese de que a montagem de Lynch é uma montagem de *interrupção dos sentidos*. Gostaria de dizer que essa hipótese surgiu em mim como uma impressão (somente depois surgiu como uma operação do meu pensamento), justamente quando tive meu primeiro contato com os filmes de David Lynch. Foi em 1998, quando me associei a um videoclub que abriu ao lado da minha casa. Naquele momento, estudante da primeira fase da faculdade de história, ainda nem imaginava que faria a faculdade de cinema. O videoclub

¹¹ Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martin Fontes, 1998, p. 17.

tinha uma proposta interessante: pagava-se R\$ 8,90 por mês e podia-se levar para casa dois filmes por dia. Foi então que me transformei em um cinéfilo. Conhecia muito pouco e levava para casa todos os dias filmes aleatórios. Não fazia a seleção dos filmes nem por diretor nem por ator e sim pela capa, pelas fotos da contracapa e pela sinopse. Foi assim que um dia levei para casa o filme *Lost Highway*, de David Lynch. Naquela mesma noite assisti ao filme, que me deixou extremamente perturbado. Lembro ter tido recorrentes pesadelos por causa do filme nos dias que se seguiram. Não sabia o que dizer, não sabia o que pensar, apenas senti que aquele filme tinha acabado com tudo o que pensava sobre o cinema – e não só sobre cinema, mas sobre narrativas e sobre as formas de operar o pensamento – e tinha criado uma ruptura em mim que não tinha nenhuma explicação. Aquele filme tinha interrompido os meus sentidos e os transformado em alguma outra coisa.

Utilizei-me sempre de um exemplo específico para defender a minha hipótese: a estrutura narrativa do filme *Lost Highway*. Numa primeira parte do filme somos introduzidos à vida de Fred e Renée, um casal que começa a receber fitas de vídeo com imagens da fachada de sua própria casa. Aos poucos descobrimos que Fred é um reconhecido saxofonista, um homem ciumento que parece estar com sérios problemas psicológicos, e Renée é sua bela esposa, aparentemente uma submissa dona de casa. As fitas de vídeo que eles recebem ficam cada vez mais ousadas até que em uma delas eles percebem que foram filmados dormindo dentro da própria casa. Os ciúmes e a perturbação de Fred se intensificam até que um dia ele acorda todo ensanguentado ao lado de sua esposa morta. Fred chama a polícia e acaba sendo condenado pelo assassinato de Renée. Na prisão, quando essa narrativa

parece ter ficado sem saída, Fred começa a sentir fortes dores de cabeça até que num momento de extrema perturbação ele começa a gritar alucinado. Depois desse episódio – montado com uma sequência de imagens estranhas e confusas – o que sucede são alguns segundos de silêncio em uma tela preta. O filme salta então para o dia seguinte, quando o guarda que está fazendo a conferência dos presos percebe, ao passar pela cela de Fred, que ele não está mais ali e que no seu lugar na cela está o jovem mecânico Pete. A partir daí o filme sofre uma inexplicável transformação e somos, desde o ponto de vista de Pete, introduzidos a um outro universo, onde apenas encontramos pequenas conexões e semelhanças com o universo de Fred e Renée, que por sua vez já não é mais a submissa esposa de Fred e sim uma atriz de filmes pornográficos envolvida no submundo de Hollywood.

O que acontece no filme é uma brusca transformação, tanto na estrutura narrativa como nos personagens. Chamei essa brusca transformação de interrupção dos sentidos. Meus argumentos eram de que, neste filme, o espectador é aos poucos apresentado aos personagens, introduzido à história e, quando está começando a se sentir numa zona confortável de adaptação ao enredo, sofre um duro golpe de interrupção: os personagens já não são mais o que eram, a história já é outra, a temporalidade cronológica se desfaz em uma complexa montagem de tempos, o espaço se desloca, se perde, se transforma em outro, e todas aquelas certezas que nos estavam sendo apresentadas não mais se sustentam. É a montagem se revelando, desvelando as ruínas das imagens, desvelando que atrás de uma aparente narrativa acabada há uma estrutura arruinada. A montagem se mostra “como a parede de

alvenaria num edifício a que caiu o reboco”¹² como diria Benjamin sobre a arte combinatória do poeta Calderón.

Ao pensar agora sobre os pesadelos que o filme provocou em mim – naquele então adolescente com um olhar inocente e ainda infantil para as imagens –, poderia talvez dizer que o terror provocado em mim pelo filme estava muito mais relacionado ao espanto de uma montagem perturbadora, inesperada, desconhecida, do que com os acontecimentos da história que estava sendo narrada diante desse olhar. Não foram as cenas de violência, nem mesmo os artifícios de uma gramática cinematográfica (como o som que surge alto e de repente para provocar um susto) que me perturbaram. O que me tirou o chão foi a montagem, que interrompia o fluxo de imagens com uma lógica com a qual eu não estava acostumado e me deixava sem nenhuma referência.

¹² Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 191.

Interrupção dos sentidos?

Agora, pela primeira vez me faço uma pergunta que talvez já devesse ter feito há algum tempo: que sentidos são esses dos quais falo que a montagem de Lynch interrompe? Interrompe? O que quis dizer com interromper? Porque interromper e não suspender, despertar, seduzir, interferir?¹³ É sobre essas questões que gostaria agora de me debruçar antes de prosseguir e, ainda, durante o movimento de me debruçar, dizer que desde antes entendia por esses sentidos não apenas os sentidos de uma lógica narrativa ou de uma lógica própria de uma certa linguagem cinematográfica, mas também os sentidos voltados para o sensível, para o sensorial. E acreditava, como ainda gostaria de acreditar, que esse sentido que os filmes de Lynch interrompem é o que talvez nos leve a sentir a experiência poética da montagem. Antes de seguir deixo em aberto uma pergunta que considero importante: o que

¹³ Durante a banca de defesa desta dissertação esses termos me foram sugeridos como possíveis substitutos ao significante interromper. Entendo os problemas que este significante pode gerar na leitura do texto, podendo ir até mesmo contra a minha intenção de pensar a interrupção como uma abertura para múltiplos sentidos, mas ainda assim prefiro mantê-lo. Não somente por ser o termo que me surgiu no início da minha pesquisa – ou seja, faz parte de meu “inventário” que vai se transformando ao longo deste trabalho –, mas também para deixar claro a minha crítica ao fusional. Márcia Sá Cavalcante Schuback, no seu prefácio da edição brasileiro de *A comunidade inoperada*, de Jean-Luc Nancy, escreve: “em questão está a crítica do sentido fusional do que se tem entendido por “comum”, tanto em regimes liberais como totalitários. Entendido como impulso fusional, o “comum” foi apreendido, buscado e proposto historicamente como a construção de um “nós”, de um polo fusional, que reduz toda a diferença a uma identificação homogênea definida pela exclusão do que a ela não se identifica”. A interrupção dos sentidos que me refiro está ligada a uma interrupção dessa fusão homogênea. Interrupção dos sentidos então seria uma abertura para a diferença.

nos levaria de fato a sentir essa experiência: o sentido interrompido, ou a própria interrupção?¹⁴

Lembro-me que em “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”¹⁵ Susan Buck-Morss busca a origem etimológica da palavra estética. Ela recorda que *Aisthitikos* é uma antiga palavra grega para aquilo que se percebe através da sensação e *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. Ela conclui dizendo que o campo original da palavra estética não é a arte e sim a realidade, a natureza corpórea, material. Nesse mesmo texto, depois de citar Eagleton, ela fala que a estética nasce como discurso do corpo:

Os terminais de todos esses sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca e algumas áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo. Esse aparato físico-cognitivo, com seus sensores qualitativamente autônomos e não intercambiáveis (os ouvidos não podem sentir cheiros, a boca não pode ver), fica “na frente” da mente, encontrando-se com o mundo de forma pré-linguística, anterior, portanto, não apenas à lógica, mas ao próprio significado. É claro que todos os sentidos podem ser aculturados – essa é a ideia do interesse filosófico pela “estética” na era moderna. Contudo, por mais rigorosamente que se treinem os sentidos (como sensibilidade moral, refinamento do “gosto”, sensibilidade às normas culturais da beleza), tudo isso vem *a posteriori*. Os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. Pois seu objetivo imediato é servir

¹⁴ Essa pergunta foi feita pelo meu orientador, Luiz Felipe Guimarães Soares, em um de nossos encontros.

¹⁵ Buck-Morss, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. In: Capistrano, Tadeu. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

a necessidades instintivas – calor, nutrição, segurança, sociabilidade; em suma, eles continuam a fazer parte do aparato biológico indispensável à autopreservação tanto do indivíduo quanto do grupo social.¹⁶

Buck-Morss nos fala que o sistema nervoso não está contido dentro dos limites do corpo e que o circuito que vai da percepção sensorial à resposta motora começa e termina no mundo. Ao ler o trecho da *Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* de Benjamin – no qual ele fala que o fascismo espera da guerra a satisfação artística da percepção sensorial modificada pela técnica – Buck-Morss sugere que, para Benjamin, a alienação sensorial está na origem da estetização política. Para ela, Benjamin exige da arte a tarefa de desfazer a alienação do *sensorium* corporal, restaurando as forças instintivas dos sentidos corporais humanos para o bem da autopreservação da humanidade, e de fazer tudo isso não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as.¹⁷

Essa pequena entrada no texto de Buck-Morss – que foi uma das minhas primeiras referências teóricas para pensar na interrupção dos sentidos – serve menos para procurar responder as perguntas às quais me submeti acima do que para começar a abrir um espaço no meu pensamento com o qual eu possa dizer, por exemplo, que a estética da montagem de Lynch em *Lost Highway*, que me atingiu com uma forte experiência de *interrupção dos sentidos*, é um gesto político de esvaziamento de um saber cultural tanto das imagens como de uma estrutura narrativa que muito se reproduz no cinema e que domestica e aprisiona os sentidos, privando-nos de uma nova (ou de uma outra)

¹⁶ Idem, p. 176.

¹⁷ Idem, p. 173-74.

experiência sensorial. Com sua montagem Lynch desperta experiências sensoriais adormecidas ou até mesmo inéditas, provocando uma espécie de estremecimento no sistema anestésico que desperta os sentidos da sua alienação. E ele faz isso interrompendo os sentidos, tanto os sentidos de um saber sensato como os sentidos de um saber sensorial domados pela alienação do corpo. Essa hipótese parece ter sido produzida a partir da experiência que tive ao assistir pela primeira vez, aos 17 anos, o filme *Lost Highway*. A interrupção está ligada aqui a uma ideia de interromper uma lógica, um sistema, um hábito, a partir de uma transformação brusca. Trata-se de algo como um movimento patético, que nos conduz por um tipo de saber específico, interrompe esse saber num corte imprevisto em seu interior e remete o pensamento, apenas como uma lembrança, ao escuro, ao impensável, ao impossível do *não-saber*. A partir desse movimento o pensamento já está em outro lugar, e pelo menos por alguns instantes ele se sente assustadoramente livre, num espaço desconhecido que pode ou não ser – daqui para frente – um outro tipo de saber. Como saber?

É então que retomo a pergunta feita no início deste fragmento: o que nos levaria de fato a sentir essa experiência (a experiência da montagem): o sentido interrompido, ou a própria interrupção? E a resposta que posso dar agora é: não sei. A experiência da montagem está no intervalo, no entre, naquele outro lugar onde o pensamento chegou ao ser interrompido por um corte imprevisto e, estilhaçado, ainda não se recompôs. A experiência da montagem está no instante onde o pensamento é *Nada*.¹⁸

¹⁸ Conceito de Bataille que ao longo do texto será desenvolvido.

Repetição e corte

Essa operação que faço agora e que sugere pela primeira vez a interrupção como um corte, permite-me, com a ajuda de Agamben, pensar sobre a repetição e o corte na montagem de *Lost Highway* e na aproximação que posso fazer desses termos com o que chamo de interrupção dos sentidos.

Ao falar sobre as condições de possibilidade da montagem do cinema de Guy Debord – a repetição e o corte –, Agamben sugere uma aproximação destas condições à memória. “A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa novamente possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Pois a memória não pode nos restituir tal qual aquilo que já foi. Isto seria o inferno. A memória restitui ao passado sua possibilidade”.¹⁹ Já o corte, para Agamben, tem o poder de interromper, mas “não se trata de um corte no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal”.²⁰ A montagem como repetição faz a imagem saltar, retira-a de sua ordem cronológica, e a faz surgir em um outro tempo. Esse salto que a repetição provoca na imagem é o corte, que interrompe o sentido anterior e provoca uma fissura nessa imagem. É por isso que Agamben sugere que estas duas condições da montagem jamais podem ser separadas: ao repetir já se está provocando um corte,

¹⁹ Agamben, Giorgio. “O cinema de Guy Debord” (conferência em Genebra, novembro de 2005). Tradução do francês de Antônio Carlos Santos, p. 3 (texto fotocopiado).

²⁰ Idem, p. 4-5.

já se está arrancando um fragmento de um determinado contexto, de um determinado discurso e o deslocando para um outro lugar. A repetição e o corte atuam na montagem como agentes que causam estilhaços nas imagens, desmontando-as ao mesmo tempo em que as remonta de outra maneira. A montagem trabalha sobre as ruínas. Essa é uma das grandes forças da montagem, a de provocar ruínas e operar sobre elas.

Quando Agamben fala sobre essas condições de possibilidades da montagem, ele tem em mente principalmente o cinema de Guy Debord e também a(s) *Histoire(s)* do cinema de Godard. Agamben está principalmente pensando num cinema composto por uma montagem de arquivos e como a repetição e o corte dessa montagem ressignificam, dão potência à imagem, à história e à memória. Ao fazerem essa montagem fílmica com um emaranhado de arquivos fílmicos, Godard e Debord têm como proposta deslocar a história oficial, retirá-la das mãos dos vencedores e fazê-la mover, ressignificar e, principalmente, expor a sua transitoriedade e a sua fragilidade enquanto discurso fixo. Esse procedimento coloca à vista não somente a montagem como tal, mas a própria ideia da história e das imagens como ruínas, como algo sempre incompleto, inacabado, por construir, por restaurar, por recomeçar.

Agora, como pensar esses conceitos de repetição e corte e a ação que eles exercem sobre as imagens na montagem de Lynch? Penso que há pelo menos três maneiras: (1) com utilização de imagens de arquivo, (2) com a repetição de uma cena a partir de outro ponto de vista e (3) – a que quero desenvolver com maior cuidado – o jogo narrativo que reproduz fórmulas prontas para depois desestabilizá-las.

A primeira delas é uma repetição utilizando-se de arquivos. Logo no início do filme *Inland Empire*, vemos uma mulher sentada na cama. Ela vê na televisão uma encenação de personagens que vestem cabeças de coelhos. Essa encenação faz parte de uma mini série que Lynch fez para a internet chamada *Rabbits*. Nesse caso Lynch usa um arquivo (de sua própria obra), e insere cenas em uma nova obra, retirando-as do seu contexto, ressignificando, restituindo suas possibilidades.

A segunda maneira se dá na repetição de uma cena do próprio filme a partir de um outro ponto de vista. É o caso da cena inicial de *Lost Highway*, em que, ao atender o interfone, Fred escuta a voz de um homem que diz: “Dick Laurent is dead”. Após todo o desdobrar do filme, Lynch volta para esta cena, mas dessa vez a partir do ponto de vista do homem que tocou o interfone, que por sinal é o próprio Fred. Outra vez a repetição e o corte da montagem tiram as imagens do contexto e as ressignificam.

A terceira maneira, e a que pretendo desdobrar com maior atenção, é um gesto de repetição e corte que entra no âmbito da imagem e desconstrói ideias conservadoras de linguagem cinematográfica e de estruturas narrativas. É uma montagem que interrompe os sentidos e que gostaria de pensar enquanto um gesto político, tal qual falo acima, que esvazia um saber cultural e estremece, faz movimentar um estado passivo de alienação sensorial e que provoca a interrupção de um sistema *anestético*²¹; e faz isso justamente na ruptura do que é

²¹ Termo utilizado por Buck-Morss que é uma fusão entre anestesia e estética e sugere uma anestesia dos sentidos.

considerado um discurso sensato, na ruptura desde dentro do discurso sensato. Em outras palavras, gostaria de pensar como o insensato na arte de Lynch é uma tentativa de não perder o sensível.

Remissão

*Mas he aquí lo que somos: el sentido como
elemento en el que las significaciones pueden
producirse y circular.*
Jean-Luc Nancy.

Retomo agora algumas colocações de Buck-Morss que, apesar de considerar de grande interesse, vêm me provocando alguns ruídos. Há pelo menos dois pontos que me chamam a atenção e diante dos quais gostaria de me posicionar. Primeiro Buck-Morss afirma que os *sensores* do aparato físico-cognitivo são qualitativamente autônomos e não intercambiáveis: “os ouvidos não podem sentir cheiros, a boca não pode ver”²²; para depois concluir que o aparato físico-cognitivo se topa com o mundo prelinguisticamente, que eles estão à frente da mente e que os sentidos preservam uma marca incivilizada e incivilizável, “um núcleo de resistência à domesticação cultural”.²³ Buck-Morss toma como essencial a relação que nossos órgãos sensoriais (chamados por ela de intermediários entre o interior e o exterior) têm com o mundo pré-linguístico para combater a significação e a domesticação cultural que os significados provocam. Acontece que são esses mesmos órgãos que nos permitem a abertura para o mundo da linguagem, e essas separações entre interior e exterior, entre o sentido sensível e o sentido sensato e também entre o corpo e a mente, são afirmações comprometedoras, assim como é comprometedor pensar na autonomia dos órgãos sensoriais sem considerar a complexa forma como estes se relacionam.

²² Buck-Morss, Susan. “Estética e anestética”, op. cit., p. 176.

²³ Idem.

Os ruídos que me causam essas afirmações de Buck-Morss acabam de encontrar abrigo em Nancy. Não vou mentir que já tinha a intenção de me abrigar nessa “fonte”, mas como o processo é movimento e desvio – e aqui neste trabalho não haverá o menor pudor: não esconderei os tijolos que estão por trás do reboco – encontrei o abrigo de Nancy onde menos esperava: lendo, só por curiosidade, o prefácio de um pequeno livro que acabei de achar numa livraria na Argentina, reunindo dois textos depois incorporados a *Corpus*. Neste prefácio Nancy começa utilizando os termos *res extensa* e *res cogitans* para em seguida colocar que “hemos tomado la costumbre de concebirlas de un modo apresurado y perezoso, como dos cosas puestas la una junto a la otra, extrañas la una a la otra, incluso exclusivas y opuestas”.²⁴ Ele faz uma espécie de inversão da leitura corrente de Descartes para afirmar que Descartes nunca separou corpo e mente. Ele chama a atenção para uma carta de Descartes, de 28 de junho de 1643, em que se pode ler a proposição, por Descartes, de uma “*unión sustancial*: no una tercera *res*, sino la unión de las dos primeras, que son las únicas”.²⁵ Buck-Morss, por outro lado, além de demarcar uma clara separação entre os sentidos (sensível e sensato), parece dar aos sentidos sensíveis uma significação originária: o sensível como anterior ao sensato. É muito difícil fazer essa afirmação, e prefiro pensar, a partir de Nancy, que os sentidos se confundem e que nessa *con-fusão* já não existe um *a priori* e um *a posteriori*, ambos estão ali desde sempre, e

²⁴ Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Traducción Daniel Alvaro. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2010, p. 9.

²⁵ Idem.

nessa relação, sujeito e objeto, interior e exterior, corpo e mente também estão desde sempre fundidos.

La cosa extensa tampoco es simplemente exterior ni extraña a la cosa pensante. Es su lugar de ejercicio, o mejor aun, es su ejercicio mismo. (...) Al extenderse, se desvía de sí – no se divide verdaderamente, no se corta, sino que se desvía. De este desvío, debe regresar, volver a “sí misma”. Pero esta vuelta pasa por un afuera. Solamente allí ella podrá constituirse en “adentro” y en egoidad. El “adentro”, desde el comienzo, está formado por el desvío-afuera, es propiamente *abierto desde afuera*.²⁶

A contradição de Buck-Morss talvez se dê justamente ao usar uma lógica sensata para essencializar o sensível. Ela opera a partir de uma fórmula dialética ao invés de pensar essa relação paradoxalmente. Nancy, ao contrário, propõe que “el cuerpo está, pues, envuelto en el *cogito*. Está envuelto allí, de manera paradójal, como su desenvolvimiento, es decir, también como su exterioridad o como esta exposición según la cual sólo su simple posición es posible”.²⁷ Considerando que não há uma clara separação entre os sentidos e que não há uma hierarquia dos sentidos, a questão não é encontrar e se deter em um momento em que somos puramente sensíveis, onde os sentidos ainda não se constituíram em nenhum tipo de significado e ainda não sofreram nenhuma intervenção cultural; mas pensar a construção de sentido como um movimento *remissivo*, devolvendo, desta maneira, aos sentidos o seu caráter móvel, transitório, que não somente vai “de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro

²⁶ Idem, p. 10.

²⁷ Idem, p. 11.

o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea”²⁸, mas que também tem a possibilidade de fazer uma operação que desfaz os sentidos que já se constituíram em significados para dar-lhes novamente a possibilidade de significar. Interromper para continuar, continuar para interromper.

“El sentido consiste en una remisión”²⁹. A partir dessa colocação, é importante tornar um pouco mais complexa a afirmação de Buck-Morss de que nossos órgãos sensoriais são qualitativamente autônomos. Essa autonomia pode até existir, mas os órgãos sensoriais estão vibrando entre si e com o mundo, como insiste Nancy: “Cada sentido es un caso y una desviación de un “vibrar(se)” semejante, y todos los sentidos vibran entre sí, unos contra otros y de unos a otros, incluido el sentido sensato... Eso es lo que nos queda por... comprender”.³⁰ Seria importante então... *comprender*: não separar o que se contém em si, abranger, incorporar... ter em conta que, longe de estarem atuando independentes, os sensores do corpo estão remetendo-se uns aos outros. E nesses complexos movimentos remissivos somos tocados e estimulados. Um não vem antes do outro, um não é mais importante que o outro.

Si siento, es que resiento – en mí o para mí – el efecto sensible de algo del afuera, lo que sólo es posible si yo mismo me dirijo al contacto de ese afuera, yo mismo, pues, fuera de mí para ser *en* mí. Aun cuando dudo de todo, es el último resto de la representación del afuera – aunque sea fantasmático u onírico y aunque sea sometido

²⁸ Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2015, p. 22.

²⁹ Idem, p. 21.

³⁰ Idem, p. 22-23 (nota de rodapé).

a la más severa duda sobre su *realitas* – lo que me permite relacionarme conmigo en el modo de la evidencia de un *ego sum*.³¹

A alienação sensorial, que Buck-Morss chama de *anestética* tem sua força na linguagem (quando usada para se impor, para se fixar em um discurso), mas sua forma de atuação está na separação – do corpo e da mente, do corpo e da alma, do sensível e do sensato –, na autonomia dada aos órgãos sensoriais. Talvez, para desfazer essa alienação (ou pelo menos combatê-la), seria preciso sentir sem separações, *escutar* os sentidos remetendo-se uns aos outros. Se formos pensar em sugerir algum tipo de salvação ou algum tipo de restituição dos sentidos, seria importante “*mantener el paso (no) del pensamiento suspendido sobre este sentido que ya nos ha tocado*”.³²

Nancy fala que sabemos desde Aristóteles, que “el sentir (la *aisthesis*) es siempre un re-sentir, es decir, un sentirse sentir”.³³ Gostaria a partir de agora, junto a essa citação de Nancy, de pensar que existe um intervalo entre sentir e sentir que se está sentindo, para então propor pensar a montagem operando nesse intervalo ou, até mesmo, pensar que esse é o espaço da montagem: o insituável. Espaço este que já havia pensado Valéry ao considerar que “as impressões e as sensações humanas pertencem à categoria das surpresas; são o testemunho de uma insuficiência do ser humano... A lembrança é... um fenômeno elementar

³¹ Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo*, op. cit., p. 10-11.

³² Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Traducción Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003, p. 25.

³³ Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*, op. cit., p. 22.

que pretende nos conceder tempo para organizar”³⁴ essas impressões e sensações. A insuficiência de que fala Valéry tem relação com o esquecimento, com a nossa incapacidade de, no instante, montar conscientemente o choque. É a surpresa, ou como diria Bataille, o inesperado, que abre esse espaço insituável da montagem. Mas, a partir do momento em que situamos a montagem em algum espaço, ou seja, processamos o inesperado, a montagem é instrumentalizada e perde sua força poética.

³⁴ Valéry, Paul. *Analecta*, Paris, 1935, p. 264s. Apud Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista São Paulo: Brasiliense, 1989. p, 109.

Interrupção dos sentidos...

Tu sabes muito bem que a única lei, não existe outra, consiste neste discurso único, contínuo, universal, que cada um, quer seja separado ou unido aos outros, quer ele fale ou se cale, recebe, sustenta e mantém por um acordo íntimo anterior a toda decisão, acordo tal que toda tentativa para repudiá-lo, sempre promovida ou querida pelo querer mesmo do discurso, o confirma, da mesma maneira que todo ataque torna-o mais seguro e que toda parada o faz durar. – Eu sei. – Tu sabes então que, quando falas destas interrupções durante as quais a palavra se interromperia, falas restituindo-as imediatamente e, mesmo de antemão, à força ininterrupta do discurso. – Quando elas se produzem, eu me calo. Se elas se produzissem de tal forma que devesse por uma vez calar-te, tu não poderias nunca mais falar. – Justamente, delas eu não falo. – O que tu fazes então neste momento? – Eu digo que delas eu não falo.³⁵

Começo citando Blanchot para tentar colocar esta escrita dentro de um enigma que não sei muito bem qual é e não pretendo de forma alguma desvendar. Interrupção do discurso. *Dis-cursus*. Desunir o curso, interrompê-lo, fragmentá-lo para chegar a um discurso coerente. *Diz-curso*. Intervalo que garante a troca. Diálogo. O que “visa, seja tarde ou nunca, e ao mesmo tempo desde agora, é a afirmação da verdade unitária onde o discurso coerente não cessará e não cessando jamais, confundir-se-á com o seu avesso silencioso”³⁶. Interromper o discurso para fixá-lo. É a anestesia de todos os sentidos, a alienação. É o excesso de sentidos sem sentidos que nos faz encolher, fechar-nos, criar uma

³⁵ Blanchot, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010, p. 24.

³⁶ Idem, p. 132.

barreira intransponível entre o interior e o exterior ao ponto de separá-los. É quando não se pode mais produzir sentidos e nem desfazê-los.

Blanchot pergunta “como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma?”³⁷ Então agora adiciono o *des-curso*. Desfazer o curso do discurso. Interromper o sentido do discurso para destruí-lo. Parar o discurso. A interrupção então movimenta os sentidos. Quando essa interrupção entra na outra, naquela que fixa, e desde o seu interior irrompe, provoca estilhaços no discurso, estilhaços de sentidos, e cada estilhaço se abre para o que é ainda anterior ao discurso, deixando uma infinidade de partículas no escuro, na noite, no não-saber, prontas para produzir sentidos. Ruptura como forma, interrupção como explosão de sentidos.

Interromper o discurso para interromper e estilhaçar seus sentidos?

O sentido é “indestrutível”, mas interrompido pode destruir o discurso. Interromper o sentido do discurso para fissurá-lo. O sentido é também uma direção. Mudar o curso do sentido é dar uma nova direção. Se existe uma ponte que um determinado sentido precisa atravessar e essa ponte é destruída antes dele atravessá-la, o sentido terá que mudar o seu curso. Ele pode buscar outro caminho para chegar onde quer ou pode buscar um novo sentido, uma nova direção, um novo saber. A ponte, nesse caso, é a junção de um sentido ao outro. É a vontade de

³⁷ Idem. p. 37.

continuidade do que sempre será descontínuo. É a conexão necessária do saber. Mas e se a ponte for destruída no exato momento em que o sentido a estiver atravessando? O sentido cai no *não-saber*? O sentido cai no espaço anterior à significação? Será essa a função do *caráter destrutivo* de Benjamin? O de destruir a ponte entre os sentidos no seu movimento dentro do saber para abrir novos espaços?

Quando o sentido tem que mudar de direção, buscar um caminho alternativo ou um novo sentido, ele ainda está apegado a um centro, ele ainda está no espaço do conhecimento, do saber. Mas quando ele cai no buraco onde o seu caminho foi interrompido, ele sai desse movimento do saber e fica no escuro, sem o saber. A interrupção dificilmente seria capaz de destruir o discurso, porque a abertura que ela pode produzir em alguma parte do curso não é o suficiente para destruí-lo, afinal de contas, depois dele o curso do discurso continua; e nele, nesse buraco, um novo saber pode vir a se constituir.

Mas, voltando à pergunta que ficou em aberto: a força da interrupção, quando ela ocorre inesperadamente no exato momento da ruptura de um discurso sensato, nos toca e estremece nossos sentidos de tal maneira que pelo menos por um instante ficamos sem saber, ou melhor ainda, nossos sentidos se chocam com o instante e se interrompe indeterminadamente qualquer projeção, ficamos no *Nada*, e assim, do nada, estamos postos em jogo. Sentir a interrupção é o testemunho do início do texto.

O caráter destrutivo... da montagem.

Sempre gostei de ver no *caráter destrutivo* um agente da montagem, ou melhor, o agente da montagem que subverte a lógica de uma montagem como construção de sentido. É então que me pergunto: o que acontece quando essa lógica é subvertida? Como a montagem opera quando ela não mais quer construir sentidos? Inevitavelmente ela constrói sentidos – ou pelo menos ela abre uma fissura para se construir sentidos –, mas agora esses sentidos já não estão no caminho do desconhecido para o conhecido. Agora os sentidos estão em um caminho subvertido, no caminho do conhecido para o desconhecido. Benjamin fala que

o caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mais eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.³⁸

Como o *caráter destrutivo* vê caminhos por toda parte, ele vê os caminhos que o saber obstrui com seus sistemas e abre. A ponte que conecta o saber é o caminho obstruído do *não-saber*. Do saber o *caráter destrutivo* faz ruínas. Ao arruinar o saber e o caminho que se percorre

³⁸ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas vol. 2: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodriguez Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 237.

para se chegar a ele, o *caráter destrutivo* provoca incontáveis fissuras nessa estrutura, nesse sistema até então impermeável. É nessas fissuras, nesses pequenos espaços abertos dentro dessa estrutura, que o *caráter destrutivo* abre os caminhos para a escuridão da montagem. “O caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída”.³⁹ Assim penso a interrupção: pouco importa que sentido foi interrompido e que sentido virá para substituí-lo. A interrupção é o que nos leva a sentir a experiência da montagem. Interromper o sentido é entrar nele – no sentido – e então provocar uma ruptura. A ruptura pode ser apenas uma intervenção, um hiato, um espaço entre um sentido e outro, uma descontinuação entre o que inevitavelmente irá continuar. Mas e se eu cair nessa pequena fissura? Tenho a impressão de que ali se abre um abismo sem fundo. Tenho a impressão de que é ali o espaço da montagem, da montagem que gosto de pensar que é a montagem que opera nos limites entre o saber e o não-saber. É nesse abismo que quero cair.

³⁹ Idem, p. 236.

Ruínas

O *caráter destrutivo* me faz pensar em ruínas. Mais do que pensar em ruínas, me faz ver ruínas. Ruínas por todas as partes. Por isso, antes de seguir, gostaria de continuar circulando ao redor do abismo em que gostaria de cair (para continuar arruinando?), e, assim, também me permitir continuar o meu inventário, o inventário das transformações do meu pensamento.

Antes havia escrito que ao pensarmos sobre *ruína* o primeiro que pode nos vir à mente são as edificações abandonadas ou os destroços provocados pela guerra. Essas ruínas, enquanto existência física, evidenciam o tempo, a história e a memória, e permitem, através dos pedaços que faltam ou que foram deslocados, não somente a lembrança do que foi e do que aconteceu, mas também as múltiplas formas de restauração desse espaço a partir das impressões da memória. O conceito de ruína apenas existe graças à linguagem e é a própria linguagem talvez uma grande ruína – basta pensarmos no prefácio de Giorgio Agamben para o livro *Infância e história*, intitulado *Experimentum Linguae*, em que ele, ao invés de falar sobre o livro em questão, fala do livro que não escreveu ao escrever este livro.⁴⁰ Agamben usa a metáfora da “cera perdida”, uma técnica para moldar esculturas em bronze, na qual a cera era utilizada para modelar um objeto e, após o molde ser preenchido pelo bronze quente, a cera se derretia até desaparecer. Ele está falando justamente da cera perdida de

⁴⁰ Agamben, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

Infância e história, de um espaço vazio que há entre *phoné* e *lógos*, língua e discurso, potência e ato.

Para Agamben esse espaço vazio se dá porque não existe uma juntura, uma articulação predeterminada entre voz e linguagem. O que existe é uma cisão do ser que permite à linguagem uma descontinuidade e uma diferença. Segundo ele, é por causa dessa cisão que é possível se produzir um saber e uma história, porque é nesse vazio que o contato com o outro acontece. Agamben, ao pensar voz e linguagem, potência a ato cindidos, cai no mesmo dualismo que Buck-Morss. É no choque, no movimento remissivo entre voz e linguagem, que se produz esse contato, que a linguagem é deslocada e experimentada. É uma operação por montagem, na qual o espaço vazio que há entre a potência e o ato pode ser encarado como as possibilidades associativas, como as conexões sempre disponíveis para se fazer, se desfazer, se remontar, recomençar. Um vazio que é preenchido e esvaziado constantemente, tecido e desfiado a qualquer momento e das mais variadas formas, pode até mesmo continuar sendo um vazio a ser preenchido – como a obra não escrita de Agamben, onde a força da montagem reside naquilo que ela não mostra – admitindo a linguagem e a relação com o outro – que sempre é deslocamento, choque, transformação – e permitindo um estado em constante articulação e desarticulação da própria linguagem e da história.

É possível pensar esse choque e esse movimento remissivo também como a possibilidade da potência de não se transformar em ato – ou, no caso da potência da linguagem, em discurso. Como o próprio Agamben nos fala a partir de Aristóteles, “a potência é privação”:

Héxis (de *écho*, “tener”), hábito, facultad es el nombre que da Aristóteles a esta in-existencia de la sensación (y de las otras “facultades”) en un viviente. Lo que es así “tenido” no es una simple ausencia, sino que tiene más bien la forma de una privación (en el vocabulario de Aristóteles, *stéresis*, “privación”, esta en relación estratégica con *héxis*), es decir, de algo que atestigua la presencia de lo que falta al acto. Tener una potencia, tener una facultad significa: tener una privación.⁴¹

A potência é definida essencialmente pela possibilidade de seu não-exercício. Foi por causa da potência de Agamben de escrever os ensaios de *Infância e história* – e assim transformar essa potência em ato – que *A voz humana* (o livro nunca escrito) permaneceu em estado de potência, permaneceu como uma falta, uma privação: o que ficou não escrito na obra tem uma força muito grande justamente por conservar o seu poder de germinação e é por causa da sua ausência, do seu vazio, que esse gérmen mantém o pensamento em comunidade – tanto é assim que Agamben escreveu esse prefácio para *Infância e história*, intitulado *Experimentum linguae*, 11 anos depois da publicação da primeira edição –, dando à obra escrita uma mobilidade, uma força de desdobramento igual à dos relatos de Heródoto, do qual nos fala Benjamin em seu pequeno “Contar a arte”.⁴²

O que Agamben coloca no seu prefácio é que toda obra é feita de destroços, que sua impossibilidade de completude se expõe justamente no término da obra, no momento em que ela deixa de fora todas as outras possibilidades. O livro não escrito é uma ruína

⁴¹ Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Traducción de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 354-55.

⁴² Benjamin, Walter. *Rua de mão única*, op. cit.

abandonada e é também o que faz ruína ao livro escrito. As ruínas da linguagem se dão através da construção dos discursos. É uma operação que, conforme constrói, automaticamente inicia também um processo de destruição e abandono. Um discurso, por mais que se imponha ao outro, nunca é absoluto, ele sempre deixará de fora outros discursos, sempre estará inacabado. O próprio discurso é uma ruína, é uma combinação de palavras, de imagens, de ideias fragmentadas que algumas vezes tentam inutilmente dar a impressão de um todo – em busca de ocupar um poder, impor uma ordem, criar um dogma –, quando apenas opera como um organizador de destroços espalhados pelo espaço (espaço das ruínas) da linguagem.

Bataille, ao falar sobre o pensamento de Kafka, diz que ele fazia de cada palavra uma armadilha, ele “edificava perigosos edifícios, em que as palavras não se ordenam logicamente, mas içam-se umas sobre as outras, como se quisessem tão somente surpreender, desorientar, como se elas se dirigissem ao próprio autor, que nunca se cansou, ao que parece, de ir de espanto em extravio”.⁴³ Ao edificar esses perigosos edifícios Kafka expunha a fragilidade dos discursos, jogava com essa fragilidade e evitava a junção das partes para formar um todo. Isso se dá, como fala Bataille, por fazer com que uma palavra sustenha a outra e não que as palavras sustentem o todo, o que daria ao discurso um caráter fechado. Kafka deixava suas construções incompletas e cambaleando, ameaçadas de desmoronar a qualquer momento pelas próprias palavras que deveriam servir de base de sustentação, mas que nada mais são do que pequenos cacos incapazes de formar uma estrutura

⁴³ Bataille, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe.: Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 145.

sólida. A linguagem é composta incessantemente de pequenos fragmentos já arruinados que constroem e desconstroem edificações arruinadas que não têm começo e nem fim.

Memória, experiência e montagem

De que fala o filme? De um homem. Não daquele homem em particular, cuja voz ressoa por trás da tela, representado por Innokenti Smoktunovsky. É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será ‘você’. Sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro.⁴⁴

Na introdução de seu *Esculpir o tempo*, Andrei Tarkovski expõe vários trechos de cartas que foram destinadas a ele a propósito do lançamento de seu filme *O espelho*. O debate que propõe Tarkovski ao expor as cartas gira em torno da utilidade e da função de sua obra. Muitas das críticas dos espectadores que escreveram são apenas reclamações, alegações, muitas vezes desaforadas, de que não entenderam o filme. Ao não entender o filme, os questionamentos se voltam para a sua função social e o absurdo que é o estado financiar um filme que, ao não ser entendido, não tem função: “vi seu filme, *O espelho*. Assisti até o fim, apesar da grande dor de cabeça que me foi provocada na primeira meia hora pelas tentativas de analisá-lo, ou de ao menos compreender alguma coisa do que nele se passava...”⁴⁵ Ou “é de admirar que as pessoas responsáveis pela distribuição dos filmes aqui na União Soviética deixem passar tais disparates”.⁴⁶ Existe nesses posicionamentos uma visão absoluta do mundo, modelada por uma

⁴⁴ Tarkovski, Andrei, op. cit., p. 4. Trecho da nota publicada por um membro do Instituto de Física da Academia de Ciência de Moscou no mural do instituto.

⁴⁵ Idem. p. 2. Carta de uma engenheira civil de Leningrado

⁴⁶ Idem. p. 2. Engenheiro de Sverdlovsk.

racionalidade cega que limita a percepção a uma lógica de um discurso progressista e linear. É o sensato impondo-se ao sensível.

Por outro lado, Tarkovski recebe cartas que o motivam e lhe dão uma certa confiança de que seus filmes podem tocar as pessoas a partir de outras formas de pensar e sentir que vão além de uma compreensão sensata e funcional. Uma espectadora de Gorki (atual Nijni Novgorod) escreve: “Obrigado por *O espelho*. Tive uma infância exatamente assim... Mas você... como pôde saber disso?”⁴⁷ E segue:

Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... ‘Galka, ponha o gato para fora’, gritava minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha...⁴⁸

A montagem de imagens de Tarkovski tocou a espectadora de Gorki através de outros sentidos, abrindo fissuras na forma tradicional de compreensão de uma narrativa e levando a percepção a entrar nas feridas do discurso sensato. “Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade...”!⁴⁹ Essa conexão da espectadora com as imagens se dá a partir do sensível, a partir de uma sensação, de uma impressão da memória que a remete para algum momento esquecido de sua infância,

⁴⁷ Idem. p. 5.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

para uma experiência que a faz sentir o vento e a tempestade e não a representação desses através da dramaturgia. É o segundo sentido que Bataille dá para a palavra *dramatizar*: “é a vontade, que se acrescenta ao discurso, de não se manter no enunciado, de obrigar a sentir o gelado do vento, a estar nu”.⁵⁰

É daí que vem a dura crítica de Tarkovski ao chamado cinema “realista” ou “naturalista” que, para ele, é um modelo artificial e se distancia da realidade justamente por unir “imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo”.⁵¹ Para ele, “esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem”.⁵² Tarkovski sugere que a montagem pode se dar de uma outra forma, de uma forma em que a sequência dos acontecimentos narrativos ocorra através da lógica do pensamento. Dessa maneira o que se constrói são associações poéticas que intensificam as emoções e tornam o espectador mais ativo.⁵³

É por isso que Tarkovski, quando fala de poesia, não pensa nela como um gênero. Para ele a poesia é uma consciência do mundo, uma forma direta e profunda de se relacionar com a realidade.⁵⁴ Gostaria de

⁵⁰ Bataille, Georges. A experiência interior, op. cit., p. 45.

⁵¹ Tarkovski, Andrei, op. cit., p. 17.

⁵² Idem. p17.

⁵³ É preciso fazer algumas ressalvas às colocações de Tarkovski antes de continuar: como saber de uma suposta lógica do pensamento? E se fosse possível, como não seria artificial?

⁵⁴ Idem. p. 18.

pensar então que para Tarkovski o espectador ativo é aquele que, ao ser tocado por uma montagem do pensamento, faz conexões que se *confundem* com suas memórias e suas experiências, e isso o leva inevitavelmente a montar. Essas conexões não se dão através de um entendimento do discurso e sim a partir de uma espécie de ativação involuntária das impressões da memória provocada por uma montagem que, segundo Tarkovski, se propõe a seguir uma lógica poética do pensamento e não uma ordem rígida imposta pelo enredo. A conexão do e com o espectador acontece por uma montagem – apresentada por imagens e sons – que se constrói a partir de uma “ligação orgânica entre as impressões subjetivas do autor e a sua representação objetiva da realidade”.⁵⁵ Não é a toa que Tarkovski diz que o seu mais profundo desejo sempre foi o de conseguir se expressar com absoluta sinceridade sem precisar impor os seus pontos de vista ao espectador; “no entanto, se a visão de mundo transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrante de si próprias, como algo a que nada, até agora, conseguiria dar expressão, que estímulo maior para o meu trabalho eu poderia desejar?”⁵⁶ É essa parte integrante de si própria que a espectadora de Gorki sentiu ao ser tocada pelo *Espelho* de Tarkovski.

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no

⁵⁵ Idem. p. 19.

⁵⁶ Idem. p. 8.

significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio. A lógica comum da sequência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto. E é um erro que o cinema recorra tão pouco a esta última possibilidade, que tem tanto a oferecer. Ela possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta diferente a lógica narrativa.⁵⁷

...

A montagem do pensamento, proposta por Tarkovski, aproxima-se, de forma surpreendente, a alguns conceitos de Benjamin que eu gostaria de desdobrar. No seu texto sobre *O narrador* Benjamin caracteriza dois tipos arcaicos de narradores “que se interpenetram de múltiplas maneiras”⁵⁸: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Benjamin diz que “no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”⁵⁹. Para ele, essa transmissão de relatos de pessoa a pessoa está relacionada à experiência e também, dentro de sua teoria, à experiência com a memória. Neste

⁵⁷ Idem. p. 17-18.

⁵⁸ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

⁵⁹ Idem, p. 199.

mesmo texto Benjamin tenta compreender os motivos do declínio da arte de narrar – e acompanhado a este, o declínio de experiência transmissível. Para ele este declínio se deve principalmente à difusão da informação:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.⁶⁰

Essa oposição entre narração e informação é exemplificada através de um relato de Heródoto sobre o rei do Egito Psamético que, derrotado pelo rei persa Cambises, vira seu prisioneiro. Cambises, com a intenção de humilhar seu prisioneiro, coloca-o para ver o cortejo triunfal dos persas. No cortejo o rei egípcio vê sua filha como serva e seu filho ser conduzido para a execução. Os egípcios que viam esta cena protestavam e lamentavam, enquanto Psamético permanecia indiferente, “mas, quando, depois disso, reconheceu um dos seus servos, um velho homem empobrecido, na fileira dos prisioneiros, golpeou a cabeça com os punhos, dando sinais da mais profunda tristeza”.⁶¹ Essa história, ao não propor uma explicação acerca do motivo pelo qual o rei egípcio perdeu o controle e entristeceu somente após ver o seu servo entre os prisioneiros, possibilita que se encontre as mais variadas explicações, como demonstra Benjamin, e não permite que o relato se esgote. Agora, “se essa história tivesse acontecido hoje (...) sairia em todos os jornais

⁶⁰ Idem, p. 203.

⁶¹ Benjamin, Walter. *Rua de mão única*, op. cit., p. 276.

que Psamético amava mais ao criado que aos filhos”⁶². O tom irônico e crítico de Benjamin alerta para o quanto a informação simplifica, explica e fecha a história em si mesma, “a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”⁶³, diferente da narração, que conserva indefinidamente o seu poder germinativo justamente por evitar explicações.

A narração, segundo Benjamin, também tem um aspecto particular: ela é uma forma de comunicação artesanal que “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.⁶⁴ Benjamin parece afirmar que a narração não seria possível sem esse mergulho do “puro em si” da coisa narrada (o que toca o narrador) no narrador. Mas não apenas isso. Como Benjamin coloca na citação acima, existe nessa relação entre a narração e a coisa narrada (aqui estou pensando na *res* de que fala Nancy), aquela que nos toca e mergulha na vida do narrador, um movimento remissivo que em seguida retira essa coisa do narrador, não sem antes, nesse refluxo, termos as suas marcas, as marcas da sua experiência na coisa que o tocou para depois ser narrada. Em outras palavras, o narrador, ao transmitir a sua experiência, ele também mergulha na coisa que o toca. Essa operação, esse movimento remissivo,

⁶² Idem, p. 277.

⁶³ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 204.

⁶⁴ Idem, p. 205.

mistura o “puro em si” da coisa narrada com as incontáveis e incontroláveis marcas do “sujeito”: suas histórias, vivências, experiências, impressões da memória entre tantas outras marcas muitas vezes imperceptíveis. A própria narração de uma experiência se dá também num movimento remissivo entre os sentidos, entre o que está dentro e o que está fora, num constante vai e vem sem começo e nem fim.

“‘Ir a la cosa misma’ no puede querer decir: ‘llegar hasta la constitución de una significación originaria’, sino: *mantener el paso (no) del pensamiento suspendido sobre este sentido que ya nos ha tocado*”.⁶⁵

(A partir de procedimentos técnicos (o cinema por exemplo), abre-se a possibilidade de outro tipo de experiência (mas, ainda, comum). Não se trata de uma experiência não mediada, como se fosse possível chegar à experiência de alguma forma prévia ou originária. Sempre estamos mediados (no caso do cinema por instrumentos, aparelhos), e o cinema é passível tanto de abrir quanto de fechar sentidos. As lacunas são justamente os buracos que se abrem e possibilitam novas experiências).

Nesse movimento remissivo existirão sempre lacunas que são deixadas justamente por essa relação do “puro em si” da coisa narrada com os sentidos daquele em que a coisa narrada mergulha (e na qual ele mergulha). O narrador opera então por montagem, uma montagem da qual vemos não somente as marcas como também os grandes espaços vazios deixados por essas marcas. Essa é uma das potências da narração, a de privar quem está sendo tocado por ela de explicações, ampliando

⁶⁵ Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*, op. cit., p. 25.

assim o movimento remissivo para o outro, fazendo-o sentir, vibrar, recomeçar toda a operação novamente. E é justamente naquilo que não está presente que podemos pressentir a presença das mãos do oleiro na argila, pressentir sua presença fantasmática modelando silenciosamente vozes de fantasmas que vagam por uma terra devastada e formam imagens incompletas, interrompidas, como se o narrador nunca alcançasse ouvi-las por completo. Arriscando fazer uma tradução em termos benjaminianos, trata-se da restituição de impressões mnemônicas se transformando em experiências ao se deslocarem em novas circunstâncias: repetição e corte como uma origem.

Trata-se de algo parecido com o *acesso a si mesmo* de que fala Nancy: “ni a un sí mismo propio (yo), ni al sí mismo de otro, sino a la forma o la estructura del *sí mismo* como tal, es decir, a la forma, la estructura y el movimiento de una remisión infinita porque remite a aquello (él) que no es nada fuera de la remisión”.⁶⁶

Para melhor compreender essa relação lembro aqui de Benjamin e sua construção de uma teoria da memória que transita entre Proust e Freud. Para Benjamin, a memória está intimamente ligada ao inconsciente e à experiência (*Erfahrung*), enquanto a lembrança está ligada ao consciente e à vivência (*Erlebnis*). A *Erfahrung* aproxima-se ao que seria uma experiência bruta, aquela em que não há uma intervenção da consciência e em que os acontecimentos não se fixam com exatidão na lembrança, mas que agem a partir do inconsciente sob a forma de dados acumulados que afluem à memória pela ação de certos estímulos (como a mediação através da técnica). A *Erlebniss*, entretanto,

⁶⁶ Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*, op. cit., p. 25.

designa aqueles acontecimentos em cujo desenvolvimento há uma intervenção da consciência e em que o caráter de *factos* faz com que essa mesma consciência os pretenda fixáveis em algum lugar. Para desdobrar sua teoria, Benjamin faz uma citação de Reik: “a função da memória consiste em proteger as impressões; a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva”.⁶⁷ Benjamin escreve, a partir da leitura de Freud, que o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica, apagando essas impressões. As impressões mnemônicas são mais intensas e duradouras se elas acontecem sem passar por um processo de conscientização. É então que Benjamin traduz esse conceito freudiano aos termos de Proust: “só pode se tornar componente da memória involuntária aquilo que não foi expressa e conscientemente *vivenciado*, aquilo que não sucedeu ao sujeito como *vivência*”⁶⁸. Proust, em sua busca do tempo perdido, não estaria à procura do efetivamente vivido e sim da rememoração: “pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”⁶⁹, já que o “acontecimento vivido é finito, ou ao menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”.⁷⁰

⁶⁷ Reik, Theodor, *Der überraschte Psychologe*. Über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge, Leiden, 1935, p.132. Tradução do alemão de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Apud Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 108.

⁶⁸ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 108.

⁶⁹ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p.37.

⁷⁰ Idem.

Ainda a partir da leitura de Freud, Benjamin diz que o consciente não registra nenhum traço da memória e que na verdade age como proteção contra esses estímulos, chamados por Benjamin de choques: “o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”.⁷¹ A lembrança conscientiza as impressões da memória e as transforma em *vivência*, fechando suas possibilidades, retirando sua potência e destruindo essas impressões. Já a memória guarda as impressões do passado sem permitir seu acabamento, conservando essa físsura – essa abertura – do passado.

Acredito importante lembrar que é a partir desses conceitos de *Erfahrung* e *Erlebniss*, memória e lembrança, consciente e inconsciente, que Benjamin desenvolve o conceito de distração. Por uma questão de defesa ao choque, processamos os acontecimentos conscientemente e não sobra quase nada para as impressões da memória. A distração seria algo como ignorar o choque e encher-se dessas impressões, que são ricas para a experiência poética. Para Benjamin esta é a subversão do cinema: a distração quebra a força anestesiante do choque.

...

Tarkovski fala que poesia é uma consciência do mundo.⁷² Gostaria de propor agora, a partir de Benjamin, que poesia é a

⁷¹ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 110.

⁷² Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*, op. cit., p. 17-18.

inconsciência do mundo. E uma montagem poética, para conservar – assim como a memória conserva – sua potência, não deve partir do que já foi processado pela consciência, pois estaria apenas transformando potências em um ato fechado em si mesmo. Quando Tarkovski fala em uma lógica poética, em contraponto a uma lógica que se diz realista e tradicional da dramaturgia que se guia através de um enredo pré-determinado, gostaria de pensar, mesmo ainda sendo uma lógica, numa falta de lógica. Na falta de lógica de uma narrativa poética o que se tem é uma operação do pensamento que se aproxima de uma experiência a partir do inconsciente do mundo. Uma montagem poética é aquela que opera com as impressões da memória e faz essa operação deixando as digitais daquele que monta, como as marcas das mãos do oleiro no vaso. As impressões da memória são esquecimentos. São todas as fissuras provocadas no acontecimento objetivo pela subjetividade do autor. A subjetividade do autor é um esquecimento – que permanece como impressão – do puro em si da coisa narrada. E somente assim o autor narra sem informar.

Gostaria de pensar então que aquela narrativa linear, que Tarkovski chama de dramaturgia tradicional, da qual ele critica a forma como impõe seu caráter “realista” e “naturalista”, é uma instrumentalização da montagem que apaga sua potência na explicação, na linearidade, na sua sensatez. Em termos benjaminianos, é uma montagem informativa, que se fecha em si mesma e não dá nada mais ao espectador além da satisfação de ter entendido, de ter captado um determinado discurso fechado em sua lógica funcional. O que ocorre nessa relação é um processo de conscientização, não do mundo, como na poética de Tarkovski, mas do espectador e do próprio autor, no qual a

montagem, estéril para a experiência poética, não passa de um ato incapaz de ativar as impressões mnemônicas (ou talvez até mesmo gerar essas impressões) e que tem como função a afirmação de um modelo narrativo – e, porque não, de mundo – no qual os choques são aparados pelo consciente, impedindo assim outros tipos de reflexões que sejam capazes de se desviar, ou ainda, ir além desse modelo (aproximando-se assim do espaço dos sonhos, que desdobrarei mais para frente).

Faço uma correlação desse modelo de montagem com o que Proust chama de *memória voluntária*. A *memória voluntária* é uma lembrança determinada pela ação do intelecto e que não guarda nenhum traço da experiência, nenhuma marca das mãos do oleiro. Já na falta de lógica de uma montagem poética estamos entregues ao acaso. Aqui penso no acaso como o que sugere Proust, já que a montagem poética se dá por impressões da memória, e essas impressões são ativadas pela *memória involuntária*, uma vez que o passado, para Proust, se encontra “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos”⁷³. Então a montagem poética se dá pelo acaso, por conexões impensadas, no momento em que recebemos de um objeto material qualquer o inesperado e ainda não tivemos tempo para organizá-lo, processá-lo conscientemente. Não foi a partir do acaso de ir assistir a um filme no cinema e ser surpreendida com o toque da montagem de imagens e sons de Tarkovski que a espectadora de Gorki teve suas impressões da memória ativadas

⁷³ Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu, tome I: Du côté de chez Swann*. Paris, I, p. 69. Apud Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 106.

involuntariamente? “Mas você... como pôde saber disso?”⁷⁴ É evidente que Tarkovski não sabia, não tinha conhecimento das memórias de infância da espectadora de Gorki, mas a partir da falta de lógica de sua montagem poética ele “é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida”⁷⁵ (e se não exprimir, pelo menos indicar, abrir o jogo para).

Lynch revela que durante as filmagens de *Twin Peaks* havia um camareiro trabalhando na equipe chamado Frank Silva. Durante as filmagens, no set que era a casa de Laura Palmer, Frank Silva estava mudando os móveis de lugar, e uma mulher disse: “Frank, não empurre o armário para a porta dessa maneira. Você vai acabar se trancando”.⁷⁶ Após ver Frank e ouvir a mulher Lynch decide fazer a cena no quarto com Frank. “Fizemos uma tomada do quarto; duas vezes sem o Frank e depois uma com ele imóvel na base da cama. Mas eu não fazia ideia do sentido ou da utilidade daquela cena”.⁷⁷ Conforme narra Lynch, naquela mesma noite, filmando a mãe de Laura Palmer no andar de baixo acontece algo inesperado. À atriz, interpretando a personagem que estava triste e atormentada, lhe ocorre por conta própria levantar-se aos gritos. O operador de câmera, para não perder a cena, gira a câmera acompanhando os movimentos dela. Lynch, satisfeito com o imprevisto da atriz e do câmera, diz que a cena ficou ótima. O operador de câmera

⁷⁴ Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*, op. cit., p. 5.

⁷⁵ Idem, p. 19.

⁷⁶ Lynch, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008, p. 85.

⁷⁷ Idem, p. 86.

contesta dizendo que ao girar a câmera apareceu o reflexo de Frank no espelho. E assim, a partir do acaso, Lynch insere o personagem Bob no seriado. “Coisas como essa nos fazem começar a sonhar. E uma coisa leva a outra, e se você se solta, abre-se um leque de outras coisas”.⁷⁸

⁷⁸ Idem.

II

NADA: a experiência da montagem.

*Necesariamente debía fracasar en
la medida en que el no-saber, es
decir, en que la NADA, tomada
como objeto supremo del
pensamiento, que sale de él mismo,
que se separa y llega a la
disolución de todo objeto, no
estaba implicada en la resolución
del problema⁷⁹.
Georges Bataille*

Uma imagem em preto e branco. Vemos dentro de um carro, através de uma lente grande angular, David Lynch em primeiro plano e apenas partes dos corpos do motorista e de um passageiro no banco de trás. Lynch está apreensivo. Tá tá tá tá tá, ele bate repetidas vezes a mão em alguma parte do carro e olha para os lados. Percebe-se claramente sua angústia. O carro está parado. Ele finalmente fala: “I don’t know what in the world it will be, but I’m ready for anything. Abstractions... I am so depressed. I don’t know what I am doing. I have not got a clue. For the overall. It is an experiment”.⁸⁰ Esta fala foi pronunciada durante o processo de gravação do filme *Inland Empire* para dois membros da equipe que ali se encontravam com ele. Alguns poderiam dizer que estas

⁷⁹ Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Traducción Pilar Sánchez Orozco y Antonio Capillo. Barcelona: Paidós, 1996.

⁸⁰ *Lynch (one)*. Direção BlackANDWhite, Estados Unidos, 2007, 85 min.

palavras significam que o diretor é inexperiente e dentro de uma esfera mais conservadora do cinema, a grande esfera do cinema, essa revelação é algo inadmissível, já que o “grande diretor” deve ter o filme na sua mão, deve saber do início ao fim o que está fazendo nos mínimos detalhes. Ele deve satisfação e submete seu trabalho ao produtor executivo, aquele que lhe dá o dinheiro. Não há espaço para a intuição, não há espaço para o imprevisto. O público alvo já está demarcado, a quem o filme deve servir também: à indústria e ao mercado. As regras são claras: ninguém deve investir em um filme em que não se sabe, ninguém deve contratar um roteirista que não tem um roteiro ou um diretor que não sabe qual será o próximo passo. Isso seria “inevitavelmente” um fracasso comercial dentro da lógica deste sistema. E o sistema do qual o grande cinema faz parte não admite este tipo de fracasso, fracassar é estar fora desse sistema, é deixar de lucrar. Não é à toa que em uma entrevista recente para a revista espanhola (GQ), ao ser perguntado quando sairá seu próximo filme, Lynch responde que ele acredita que não fará mais nenhum filme porque não existe mais interesse em financiar o tipo de filme que ele faz. “El cine está cambiando dramáticamente. Me gusta hacer películas experimentales para ser vistas en grandes pantallas pero ese planteamiento está desapareciendo poco a poco. Vivimos unos tiempos extraños en los que Hollywood y sus grandes blockbusters han tomado el mundo”.⁸¹ E já podemos sentir isso em *Inland Empire* quando, durante o intervalo das filmagens de *On high in blue tomorrows* (o filme dentro do filme), o assistente, sentado no meio dos dois protagonistas, fala:

⁸¹ <http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/por-que-david-lynch-ya-no-hace-cine/19377>

Freddy:

– Going well?

Nikki:

– Very well, thank you, Freddy.

Devon:

– Very enjoyable.

Freddy:

– Enjoyable, yes, that is the word.

Nikki:

– Are you enjoying yourself Freddy?

Freddy:

– Well, there is a vast network, right? An ocean of possibilities. I like dogs. I used to raise rabbits. I've always loved animals. Their nature, how they think. I have seen dogs reason their way out of problems. Watched them think through the trickiest situation. Do you have a couple of bucks I can borrow? I got this terrible landlord.

Nikki pega a carteira e lhe dá uma grana. Freddy:

– Thanks. I got a lot of nerve, I know. It's seems like only yesterday I was carrying my own weight.⁸²

Silêncio constrangedor.

⁸² *Inland Empire*. Direção de David Lynch. Estados Unidos, França e Polônia, 2006, 172 min.

Agora, deixando de lado toda a lógica desse sistema, o que realmente significa essa angústia de Lynch? NADA⁸³. Não o nada, substantivo comum, coloquial. NADA, dado a experiência:

No hace falta decir que esa NADA (RIEN) tiene poco que ver con la *nada* (*néant*). La nada (*néant*), es considerada por la metafísica. La NADA (RIEN) de la que hablo se da en la experiencia, sólo es considerada en la medida en que la experiencia la implica. Sin duda, el metafísico puede decir que esa NADA es lo que él considera cuando habla de *nada*. Pero todo el movimiento de mi pensamiento se opone a su pretensión, la reduce a NADA. En el instante en que esa NADA deviene su objeto, este movimiento quiere incluso detenerse, dejar de ser, dejando en su lugar lo incognoscible del instante.⁸⁴

Então Lynch não tinha ideia do que estava fazendo e ao não ter ideia do que estava fazendo, flechado pela angústia, coloca-se à prova: a *experiência* de que fala Lacoue-Labarthe do *ex-periri* latino, “paso a través de un peligro”.⁸⁵ Acabo de entrar em uma zona muito nebulosa e, apesar de sentir que devo algumas resposta, gostaria somente de continuar avançando por entre o nevoeiro.

Leio em Bataille que o não-saber é a experiência do instante, é o *momento soberano*. Gosto de ter em conta que essa filosofia insiste em tentar se mover do conhecido para o desconhecido, do que se sabe para o que não se sabe. Em uma série de conferências pronunciadas no início dos anos cinquenta, Bataille fala incansavelmente sobre a sua filosofia

⁸³ Do Francês *rien*. Bataille faz a diferenciação entre esse nada (*rien*) e o nada (*le néant*), conforme se verá em seguida.

⁸⁴ Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 75.

⁸⁵ Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*. Traducción de José Francisco Megías. Madrid: Arena, 2006, p. 27.

do não-saber. Em uma delas, intitulada “No-saber, risa y lágrimas”⁸⁶, ele diz que dentro do universo do conhecido existe uma certa estabilidade das coisas, é o lugar onde nos reconhecemos e sabemos nos localizar; já quando adentramos no desconhecido não temos mais nenhuma garantia de estabilidade. Para Bataille o desconhecido é sempre o imprevisível e o impossível. Para falar do desconhecido e de sua imprevisibilidade, ele se utiliza do exemplo do riso. Para ele o riso é “uno de los aspectos más notables de este terreno de lo desconocido imprevisible”⁸⁷. Gostaria de usar um exemplo, citado apenas brevemente por Bataille, de uma situação em que geralmente rimos e que esse riso está diretamente ligado ao *desconhecido imprevisível*.

Digamos que acabaram os meus cigarros e tenho que interromper a escrita da minha dissertação para ir até o mercado comprar mais. Então coloco uma roupa apresentável, um tênis e saio. Até aí tudo dentro do normal, do habitual. Tenho um objetivo claro, ir até o mercado comprar cigarros. Agora, digamos que no caminho eu encontre um grande amigo que não via há muito tempo. Para aumentar o impacto deste encontro, digamos que meu amigo havia mudado de país havia mais de 10 anos e eu não sabia que ele estava de volta à cidade. Geralmente, quando encontramos por acaso alguém conhecido, nossa primeira e inexplicável reação é abrir um sorriso. Isso acontece porque esse encontro do acaso, imprevisível, transtorna toda a normalidade (que no caso de meu exemplo se vê na ida ao mercado para comprar cigarros). Surge bruscamente no meio de minha ação um elemento desconhecido,

⁸⁶ Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit..

⁸⁷ Idem, p. 113.

a normalidade é invadida por este elemento. É no instante do surgimento do elemento desconhecido que se dá a experiência soberana de que nos fala Bataille:

En resumen, eso que nos hace reír es el pasar con toda brusquedad, de golpe, de un mundo en que cada cosa está bien calificada, en que cada cosa está dada en su estabilidad, dentro de un orden estable en general, a un mundo en el que de repente nuestra seguridad es trastornada, en el que nos damos cuenta de que nuestra seguridad era engañosa, y que ahí donde habíamos creído que todo estaba estrictamente previsto, sobrevino lo imprevisible, un elemento imprevisible y trastornador que nos revela, en suma, una última verdad: que las apariencias superficiales disimulan una perfecta ausencia de respuesta a nuestra expectativa.⁸⁸

São inúmeras as possibilidades do que pode ocorrer depois desse encontro que me tirou da normalidade, mas isso não vem ao caso agora, porque onde eu gostaria de chegar é talvez onde entendo que Bataille também gostaria de chegar. No início, ao falar sobre o meu primeiro contato com a obra de Lynch, falei que ao assistir pela primeira vez a *Lost Highway* sofri um forte desconcerto, que depois passei a chamar de interrupção dos sentidos. Posso dizer que foi do imprevisível do desconhecido que surgiu a minha hipótese. “Es indudable que cuanto más desconocido es lo que sobreviene, cuando más imprevisible sea, reímos con mayor fuerza”⁸⁹. É então que Bataille diz que outras reações podem estar vinculadas a um mesmo fato: “la invasión repentina de lo desconocido puede tener como efecto el sentimiento poético o el

⁸⁸ Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Santillana Ediciones, 2002, p. 115.

⁸⁹ idem, p. 117.

sentimiento de lo sagrado. También puede tener como efecto la angustia o el éxtasis, y no solamente la angustia, sino desde luego el terror”⁹⁰.

⁹⁰ *idem*, p. 118.

Lost Highway: o não-saber na linguagem cinematográfica.

Agora gostaria de me deter nesse ponto para voltar a pensar sobre os efeitos que causaram em mim assistir pela primeira vez a *Lost Highway* e talvez esboçar com maior cuidado a relação que faço entre a montagem, o saber e o *não-saber*. Certamente, ao assistir ao filme, sofri a invasão de elementos desconhecidos e tive uma experiência naquele instante. Posso aqui tentar me aproximar e fazer alguma reflexão sobre ela. A primeira pergunta que me faço é: que elementos desconhecidos foram estes? (Caio num paradoxo e devo questionar minha questão antes mesmo de seguir com ela. O desejo de fazer do desconhecido conhecimento não é uma objetificação e uma redução do *não-saber* ao saber? Pareço agora estar querendo limpar a névoa ao invés de caminhar por ela. “Mas eu preciso seguir, preciso terminar meu trabalho”.⁹¹ Não somente por necessidade, mas principalmente pelo risco que assumo).

Essa pergunta, apesar da perigosa exposição em que me coloco, abre-me dois caminhos pelos quais gostaria de passar e que a meu ver são caminhos que se entrelaçam, sem uma separação clara. O primeiro caminho está relacionado ao que já nomeei anteriormente de linguagem cinematográfica, e o segundo está relacionado ao procedimento de criação de Lynch.

O que significa a invasão de elementos desconhecidos na linguagem cinematográfica? Antes de mais nada gostaria de dizer que entendo a linguagem cinematográfica como um elemento do saber, um elemento limitador da imagem e da montagem. A linguagem

⁹¹ *A noite*. Direção: Rodrigo Amboni. Brasil, 2014, 28 min.

cinematográfica está repleta de regras, possui uma “gramática” de planos que “devem” seguir uma ordem, possui uma lógica de montagem também, que deve respeitar o eixo para não quebrá-lo e tantas outras regras que se subordinam a uma técnica e não a um pensamento poético. Possui algumas estruturas narrativas pré-estabelecidas, que também estão relacionadas com a montagem, que podem variar entre narrações paralelas, lineares, não lineares etc. A linguagem cinematográfica também abarca uma penca de significados fixados relacionados às cores (vermelho é o quente, azul é o frio etc.), aos enquadramentos (a câmera que aponta de baixo para cima demonstra que o personagem é poderoso, o inverso que o personagem está acuado) e um sem fim de significantes. O que chamam de linguagem cinematográfica é um campo semântico estável em que o cinema tradicional, o cinema que trabalha dentro desses saberes, está situado. Até aí tudo bem. Regras são criadas, e a potência do cinema, assim como a da linguagem, é justamente desafiar, desativar e desfazer regras. E é nesse desmanche, na transgressão das regras, que o campo semântico torna-se instável, abre-se fissuras. Acontece que esse cinema, o do campo semântico estável, ele existe e é um cinema onde as partes estão em função de um todo, de uma lógica, de uma explicação, de um sistema, de um saber, de um objetivo, de um final. E esse objetivo está dentro de uma esfera de propaganda político-econômica sem precedentes, que envolve temas como alienação, manipulação, controle, estetização política entre outros. Basta voltarmos ao termo *anestésica*, desenvolvido por Buck-Morss, para pensarmos como estes temas aparecem nessa esfera. O cinema, ao manter-se dentro do sistema de saber da linguagem cinematográfica, inverte a ideia de que os sentidos são anteriores aos significados, pré-estabelece a

significação, aliena os sentidos, separa forma e conteúdo, separa a *res extensa* da *res cogitans*, mantém o corpo fechado dentro de uma forma, dentro de um modelo, um sistema, e trata apenas, de forma impotente, dos conteúdos, transformando-os em meras propagandas desse sistema que se quer universal.

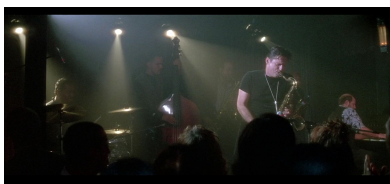
Lynch opera sua montagem entre esse saber da linguagem cinematográfica e o desconhecido (cogitei chamar de “o desconhecido dessa linguagem”, mas acredito que o desconhecido é o desconhecido e nada mais). E essa operação é muito poderosa justamente porque em alguns momentos nos proporciona uma estabilidade para depois, como diz Bataille, nos darmos conta de que nossa segurança era enganosa e que “las apariencias superficiales disimulan una perfecta ausencia de respuesta a nuestra expectativa”⁹². Em *Lost Highway*, esses elementos vão se confundindo desde o início, misturando a *linguagem cinematográfica* com pequenas inserções do desconhecido. Já de início, ainda nos títulos de créditos, o que se apresenta é uma estrada escura na qual podemos apenas ver o que está imediatamente à frente. É uma visão subjetiva (dentro dos termos cinematográficos) de um carro que avança em alta velocidade para a escuridão, para o desconhecido. E na trilha sonora, não por acaso, escutamos a música *I’m Deranged* de David Bowie. “*I’m deranged. Deranged my love. I’m deranged down down down*”. Como em todos os filmes, temos o saber de uma introdução, com os títulos de créditos e uma trilha sonora, mas que nos sugere que estamos indo rumo ao desconhecido.

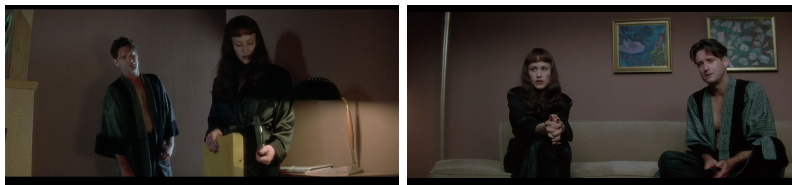
...

⁹² Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*, op. cit., p. 115.

Primeiro plano de Fred, interpretado por Bill Pullman, fumando um cigarro. Ele parece perdido, um pouco perturbado. Toca a campainha. Fred se levanta, vai até o interfone e atende. É então que escuta: “Dick Laurent is dead”. Ouve-se sirenes. Ele vai por um corredor escuro até uma janela, olha para fora. Não há ninguém. Corte. Passagem de tempo (não se sabe para que tempo da “história”). Fred guarda seu saxofone no *case*. Corte. Renée, personagem interpretada por Patricia Arquette, sai de um corredor e aparece no quadro. Ela está usando um vestido vermelho de seda, sensual, e segurando uma taça de vinho. Renée apoia seu corpo na parede e olha para Fred, que se aproxima dela. Renée pergunta se ele não se importa que ela não vá esta noite ao clube vê-lo tocar. Fred pergunta o que ela vai fazer, e ela simplesmente diz que ficará em casa lendo. Fred se aproxima de Renée e questiona em um tom que mistura uma certa amabilidade com uma certa desconfiança. “Read? Read? Read what, Renée?”. Ela baixa a cabeça, como se estivesse um pouco encabulada e ao mesmo tempo intimidada pela pergunta de Fred, olha rapidamente para ele e abre um sorriso terno. Fred também sorri e fala que é bom saber que ele ainda consegue fazê-la sorrir. Renée diz que gosta de sorrir e Fred responde: “That’s why I married you”. Ele se aproxima ainda mais dela, apoia a mão contra a parede. Eles se encaram, e Renée finalmente fala: “You can wake me up when you get home if you want”. Corte. Passagem de tempo. Vemos um neon azul escrito LUNA LOUNGE e ouvimos o som do saxofone. Fred toca alucinadamente. Luz intermitente. Corte. Fred vai até o telefone público e liga para casa. A câmera passeia pela casa, ninguém atende o telefone. Corte. Fred entra silenciosamente pela casa. Caminha lentamente por um corredor escuro até entrar no quarto. Em

um primeiro plano Fred olha para Renée, deitada na cama dormindo. Ele parece desconfiado. Corte. Vemos a fachada da casa. Renée sai, ainda de camisola, para pegar o jornal. Ao pegar o jornal ela percebe que há um envelope na escada. Ela pega o envelope e confusa olha para os lados. Renée entra com o envelope e o jornal nas mãos. Ela abre o envelope e percebe que dentro dele há uma fita de vídeo. No momento em que ela pega a fita Fred aparece por trás dela. Renée se assusta. Fred pergunta o que é isso e ela responde que é uma fita de vídeo que encontrou lá fora na escada. Ele pergunta de quem é e ela diz que não sabe. Fred parece muito desconfiado e Renée acuada. Fred diz: “Well, see what’s in on it”. Ele pega a fita da mão dela e coloca no videocassete. Ele olha para Renée e diz: “Come on”. Os dois se sentam no sofá, na frente da televisão. Renée, acuada, senta-se bem no canto, distante de Fred. De repente, na televisão, aparece uma gravação da fachada da casa deles. A imagem vai se aproximando da porta de entrada e bruscamente termina a gravação. Renée, aliviada, sorri e diz: “Most be from a real estate agent”. Fred, desconfiado, diz: “Maybe”.





Lost Highway. David Lynch.

Bom, eu me dei ao trabalho de descrever com certos detalhes todo o início do filme para falar sobre a operação da montagem de Lynch, dessa operação que, neste caso específico, transita e vai do conhecido ao desconhecido. O que Lynch faz, utilizando-se dos recursos cinematográficos com grande habilidade, é sugerir algumas informações sobre esse casal. A primeira delas é que eles parecem distantes, parecem viver um relacionamento desgastado. Essa sensação é estimulada pela atmosfera da casa, pela iluminação suave, quase monótona. A segunda é que Fred é um saxofonista, e Renée aparentemente uma dona de casa. E a terceira, e que é evidenciada pelas atuações, é que Fred desconfia de que Renée o está traindo. Apesar da forma pouco usual – no sentido de que esses dados são passados de forma bem fragmentada e por sugestões que não são explícitas – o que temos aqui é uma construção narrativa tradicional, uma condução dentro de um sistema de saberes amplamente reconhecido no cinema. Acontece que surge um elemento que invade a normalidade: a fita de vídeo. Essa fita de vídeo é um elemento, que se verá depois no filme, do desconhecido. É ela que faz a passagem para o universo do desconhecido, para o universo que falei anteriormente em que há apenas pequenas semelhanças e conexões com o que nos foi introduzido no início do filme. E apesar de ainda não termos esse dado apresentado, é justamente no início, quando Fred atende o interfone, que

acontece o choque entre esses dois universos, já que é o próprio Fred no final do filme quem toca o interfone da sua casa e diz: “Dick Laurent is dead”.

Existe aqui uma complexidade que gostaria de desenvolver um pouco agora e que depois se compreenderá melhor. Como nos diz Bataille, o desconhecido é o imprevisível. E dentro da narrativa de *Lost Highway* ele está presente tanto na fita de vídeo como em diversas outras situações. Acontece que esses elementos desconhecidos são da estrutura narrativa do filme, são calculados, foram roteirizados antes. O caminho do conhecido ao desconhecido talvez tenha sido realizado durante o processo de escritura do roteiro, mas após o término deste roteiro, no processo de filmagem, o caminho é invertido, vai-se do desconhecido (ainda não se filmou) para o conhecido (a realização deste roteiro nas filmagens). Neste caso, o desconhecido não está mais no processo de filmagem e sim na estrutura narrativa criada pelo roteiro, que separa o processo de criação (há um antes: o roteiro; e um depois: as filmagens) e transforma o processo em um sistema de pensamento. Então, apesar de o espectador estar supostamente vivendo essa experiência, essa passagem do conhecido ao desconhecido, o roteirista e diretor David Lynch supostamente já a viveu na escritura do roteiro, transformando o processo de filmagem em uma mera reprodução, empobrecida de experiência poética (é claro que há exceções, como o exemplo de *Twin Peaks* comentado anteriormente).

A complexidade encontra-se numa contradição: como é possível, ao separar o processo de criação entre roteiro e filmagem (e não somente entre estes dois, mas por agora prefiro manter assim) viver a experiência poética do imprevisível? O modelo de produção

cinematográfica, ao fragmentar suas etapas de realização, não estaria fazendo o processo de criação seguir o caminho do desconhecido para o conhecido? Não estaria procurando o tempo todo uma estabilidade, um controle geral das etapas para se chegar ao todo? Não seria mais interessante pensar o processo de criação como inseparável do processo de produção? De forma paradoxal e também remissiva?

Bataille, em quase todos os seus textos, em algum momento alerta para o problema da linguagem. A linguagem para Bataille é projeto e é servidão. Até mesmo a poesia, que Bataille diz ser o suicídio da linguagem,⁹³ não consegue fugir ao projeto; mas nesse caso, Bataille defende que é um projeto que visa abolir o poder das palavras e do projeto. Então para Bataille existe uma poética negativa que se afasta do projeto enquanto servidão e tem como projeto não ter projeto, ou como ele coloca reiteradas vezes: o pressuposto é não ter pressuposto.

Em *Lost Highway* o que acontece é que o desconhecido é utilizado como um elemento narrativo durante a escritura do roteiro. Dessa maneira o desconhecido não envolve a experiência no processo de produção de quem está realizando o filme e sim do filme enquanto tema do desconhecido na sua realização, enquanto uma operação de quem sabe e insere elementos desconhecidos que invadem a normalidade narrativa. Lynch fala, a propósito do *Inland Empire*, que

before you start shooting you have done all that not knowing and catching ideas and hooking them together and going this way and getting that idea and hooking that together, throwing that out and getting new ideas. And then you have a script, and then you know what you are

⁹³ Idem, p. 13.

gonna do. This is different, it's like, scene by scene, not knowing, but shooting.⁹⁴

Nessa frase Lynch está supostamente indicando que nos seus filmes anteriores a experiência do *não-saber*, de alguma maneira, estava limitada ao roteiro. Entre a escritura do roteiro e a produção do filme existe um corte profundo. Esse corte, que associa àquele que Bataille chama de abismo, acontece porque

en el momento en que buscamos algo, lo que sea, no vivimos soberanamente, subordinamos el momento presente a un momento futuro que le seguirá. Tal vez alcancemos el momento soberano como consecuencia de nuestro esfuerzo, y es posible, en efecto, que un esfuerzo sea necesario, pero entre el tiempo del esfuerzo y el tiempo soberano existe obligatoriamente un corte que bien podríamos llamar abismo”.⁹⁵

Quando se faz um filme com um roteiro, obedecendo-se estritamente as determinações desse roteiro, o imprevisível da produção do filme – as filmagens – está condenado, ou seja, a produção será apenas a confirmação do que já se sabia, a espera do momento futuro. Escrever o roteiro é sem dúvidas ter um projeto de um filme. Claro que em se tratando da realização de um filme não posso deixar de mencionar que, por mais que tudo esteja perfeitamente organizado, ainda assim coisas imprevistas podem acontecer, já que a produção lida com uma equipe (atores, técnicos, diretor de arte, de fotografia etc.) e com fatores externos à produção que podem afetar diretamente os planos (chuva, sol, vento, curiosos, um vizinho martelando, um caminhão passando, falta de

⁹⁴ Lynch (*one*), op. cit..

⁹⁵ Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*, op. cit., p. 106.

luz etc.). Não é a toa que o cinema industrial de Hollywood construiu seus grandes estúdios. As filmagens dentro de um estúdio cenográfico visa justamente eliminar qualquer possibilidade de imprevistos.

No entanto, o imprevisível na montagem de Lynch se encontrava principalmente na escritura do roteiro. E o seu alegado procedimento de escritura, muito particular por sinal, não pode ser desconsiderado para desenvolvermos aqui um conceito em torno da experiência da montagem. O seu comentário sobre a escritura do roteiro de *Blue Velvet* é uma boa indicação nesse sentido:

Seria maravilhoso se o filme inteiro surgisse na minha cabeça. Mas, para mim, ele vem em fragmentos. O primeiro fragmento é como a Pedra de Roseta. É a peça do quebra-cabeça que orienta todo o resto. É a peça fundamental. Em *Blue Velvet* isso surgiu sob a forma de lábios vermelhos, gramados verdes e a canção “Blue Velvet” interpretada por Bobby Vinton. A ideia seguinte foi uma visão de uma orelha sobre a relva.⁹⁶

Lynch está falando de um complexo quebra-cabeça. Aqui, a impressão que me surge é que nesse tipo de escritura o caminho que se faz é do desconhecido para o conhecido. Para quem assistiu ao filme, é difícil imaginar que tudo começou com “lábios vermelhos”, “gramados verdes” e uma música chamada *Blue Velvet*. Esses elementos, dentro de um roteiro, são elementos do desconhecido a partir dos quais Lynch aparentemente desenvolveu uma história. Não é o mesmo que um argumento cinematográfico – ou é uma forma muito diferente de se ter um argumento. No cinema mais tradicional, primeiro se tem um argumento, que no caso de *Blue Velvet* poderia ser mais ou menos

⁹⁶ Lynch, David. *Em águas profundas*, op. cit., p. 23.

assim: “jovem de uma cidadezinha do interior encontra uma orelha num terreno baldio e decide investigar de quem é essa orelha. Nessa busca ele acaba conhecendo um submundo repleto de transgressões e violência”. Se a montagem do pensamento de Lynch funcionasse dessa maneira, teríamos um filme mais coeso, com um desenvolvimento mais convencional da lógica narrativa, que respeitasse com maior conformidade a linguagem cinematográfica, até mesmo porque essa pequena sinopse que escrevi sobre o filme não se afasta muito do que vemos como um todo. Mas ao escrever o roteiro a partir de fragmentos isolados, que não estão ainda vinculados a uma história, a escritura do roteiro se dá por conexões imprevistas. É uma montagem poética que vai do desconhecido desses fragmentos para o conhecido da história que vai surgindo conforme se escreve.

E então, dos lábios vermelhos, da grama verde e de uma música surge um quarto elemento: uma orelha. O filme começa com a música de Bobby Vinton e imagens que sugerem uma cidade harmônica, com suas belas casas e seus jardins floridos, na qual vemos crianças alegres atravessando a faixa de pedestres a caminho da escola e os adultos, simpáticos e não menos alegres que as crianças, trabalhando e cuidando das suas casas. Após essa breve introdução vemos um homem beirando os sessenta anos regando a grama do seu jardim com uma mangueira. Nessa cena aos poucos toda a harmonia vai se desfazendo. Primeiro a mangueira enrosca em um galho, e o homem, ao puxar a mangueira, força a torneira, da qual começa a vazar água pelo lados, até que de repente surge o imprevisto. O homem sente uma forte dor na nuca e cai sobre a grama. Esse pequeno imprevisto leva a uma mudança na normalidade dessa família. O filho deste homem, Jeffrey, protagonista

do filme, deixa de ir à escola para visitar o pai no hospital. Na volta do hospital para casa, ao atravessar um terreno baldio, Jeffrey encontra uma orelha sobre o pasto. É graças ao imprevisto que toda a normalidade é alterada. E a partir dessa orelha que percebemos que nessa cidadezinha do interior, aparentemente perfeita, existe um submundo, um mundo desconhecido. A orelha encontrada por Jeffrey é a entrada para este mundo. É a invasão deste elemento desconhecido que nos convida a entrar nesse mundo: a entrada para o labirinto, que ressoa, vibra com sua frequência. Jeffrey então leva a orelha para a polícia e começa a acompanhar as investigações e a se envolver cada vez mais, entrando nesse submundo até então ignorado, desconhecido por ele.



Blue Velvet. David Lynch.

Esse processo de escritura não é diferente em *Lost Highway* e outros filmes de Lynch anteriores a *Inland Empire* (talvez outro filme que foge a esse processo seja seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead*). Nesse procedimento parece haver uma disputa de forças entre o conhecido e o desconhecido. Lynch parte desses fragmentos que

quase sempre são ideias, que parecem surgir nele como algo imprevisível e se misturar com ideias elaboradas que estão operando para o todo. A narrativa nos conduz por entre elementos identificáveis, elementos com que nos identificamos, mas que em vários momentos são interrompidos pelo desconhecido. Há um jogo entre a linguagem cinematográfica (e sua montagem que trabalha para a construção de um sentido) e uma montagem que opera dentro desse campo para perturbá-lo, interrompê-lo.

Voltando agora à minha experiência ao assistir pela primeira vez a *Lost Highway*, o que aconteceu talvez seja que os elementos desconhecidos, que fogem à limitadora linguagem cinematográfica, me assaltaram, me invadiram e me transtornaram. Essa interrupção dos meus sentidos foi uma alteração da normalidade que me provocou uma falta, uma falha no que entendia como o sistema da lógica cinematográfica. Talvez seja por causa dessa falta, dessas interrupções do universo do conhecido que tive muitos pesadelos e não por causa das fortes cenas de terror e bizarrices. Não saberia dizer. Provavelmente as duas coisas, sem nenhuma separação.

Lynch e o mal.

É importante constatar que nos filmes de Lynch há , quase sempre, pelo menos um episódio que nos convida a entrar em um outro universo, em um universo que não se sabe, que interrompe a própria lógica narrativa do filme. Gostaria de pensar – novamente a partir de Bataille – que esse universo, ao qual Lynch nos convida a entrar, é o universo do *mal*. É preciso antes deixar claro que “não podemos tomar por expressivas do Mal aquelas ações cujo fim é um benefício, uma vantagem material. Esse benefício, decerto, é egoísta, mas isso importa pouco se esperamos dele outra coisa que não o próprio Mal: uma vantagem. Ao passo que, no sadismo, trata-se de gozar com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano”.⁹⁷

Bataille, no seu texto sobre Emily Brontë, relaciona o mal à infância. A infância é o tempo em que ainda não fomos constrangidos a nenhuma trava, a nenhuma convenção, a nenhuma lei de sociabilidade. É quando ainda temos o que Bataille chama de impulsos primários. Ao fazer a leitura do livro de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*), Bataille remonta, como quadro fundamental, o amor de infância de Catherine e Heathcliff. Ele fala que o mal permanece nos personagens por eles se recusarem, já adultos, a abandonar esse amor e mais do que isso, esse estado de infância. Essa recusa dos personagens é uma ameaça à ordem social:

A sociedade não poderia viver caso se impusesse a ela a soberania desses movimentos impulsivos da infância, que tinham unido as crianças num sentimento de

⁹⁷ Bataille, Georges. *A literatura e o mal*, op. cit., p. 15.

cumplicidade. A coação social teria exigido dos jovens selvagens que abandonassem sua soberania ingênua, que se dobrassem às razoáveis convenções dos adultos: razoáveis, calculadas de tal maneira que a vantagem da coletividade resulte delas.⁹⁸

É então que começo a perceber que o mal para Bataille está relacionado, não à maldade, mas à soberania, ao instante, ao *não-saber*. A lei que o mal viola é a lei da razão, da moral. O mal se coloca contra a razão, contra qualquer ordem predeterminada. O mal goza da destruição das leis, de sistemas de pensamentos, dos sistemas operados pelos fechamentos do saber. O mal não tem finalidade, não tem objetivo e não está à espera de um momento futuro, ele é o instante.

Bataille relaciona esses impulsos primários da infância – os impulsos do mal – à literatura. O impulso primário da infância, que é o mesmo da arte, não vai dirigido, como diz Bataille, a uma coletividade organizada, muito pelo contrário, ele se dirige ao indivíduo isolado e perdido. “Só a literatura podia desnudar o jogo da transgressão da lei – sem a qual a lei não teria fim – *independentemente de uma ordem a criar*. A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir”.⁹⁹ É útil a literatura? Já perguntaria Bataille em outra ocasião. E mais à frente ele mesmo responderia: “No puede ser útil porque es la expresión del hombre – de la parte esencial del hombre – y lo esencial en el hombre no es reductible a la utilidad”.¹⁰⁰

⁹⁸ Idem, p. 16.

⁹⁹ Idem, p. 22 (grifo do autor).

¹⁰⁰ Idem, p. 18.

O que Bataille parece colocar a todo instante é a relevância política das artes. E essa relevância só tem potência na sua impotência, na sua negatividade, na sua inutilidade, na sua recusa do bem enquanto uma estável e abusiva ordem social em favor do mal enquanto um elemento estranho, desconhecido, que perturba toda essa estabilidade; na sua recusa da razão em favor dos impulsos infantis, aqueles impulsos que ainda não foram modelados, mas que aos poucos vão sendo pré-fabricados. É muito importante lembrar que ao questionar a utilidade da literatura, Bataille relaciona a utilidade ao fascismo, mais especificamente à propaganda fascista: “esta guerra se hace contra un sistema de vida cuya clave es la literatura de propaganda. La fatalidad del fascismo es someter: entre otras cosas, reducir la literatura a una utilidad”¹⁰¹. Mas não basta apenas a inutilidade, as artes devem “*golpear con la cabeza el borde de los límites...*”¹⁰², devem procurar as fendas deixadas pelo saber e estilhaçar, explodir de dentro para fora, expandir constantemente as margens do limite num movimento sempre descentralizador.

E como se faz isso? Longe da pretensão de querer responder a esta pergunta, gostaria apenas de falar de algumas possibilidades. E insisto que a montagem é uma delas. Uma montagem *soberana*, que não serve a um todo, a uma lógica fechada e que não visa a construção unicamente de sentidos sensatos. Uma montagem do *mal*, que perturba a

¹⁰¹ Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 17.

¹⁰² Idem, p. 17 (grifo do autor).

ordem das coisas, que destrói qualquer intenção futura para deleitar-se no instante.

Música dançante. Pessoas nuas divertem-se na piscina. A câmera passeia pelo local até chegar em Andy, que é recebido pela responsável da festa. Andy dá um beijo na anfitriã e segue sorridente em direção a Fred e Renée. Ela dá um abraço em Andy enquanto Fred acende um cigarro. Embriagada Renée entrega o copo vazio para Fred e pede para ele buscar mais uma dose, claramente querendo privacidade para conversar com Andy. Um tanto contrariado Fred pega o copo de Renée e vai até o bar. Já no bar Fred pede duas doses duplas e toma as duas de uma só vez. Ele se vira em direção à entrada e vê um homem parado na porta, que destoa de todos os outros principalmente por ter o rosto muito pálido. O homem encara Fred, que finge que não é com ele. Finalmente o homem caminha em direção a Fred. Conforme ele se aproxima a música vai desaparecendo até ficar em silêncio absoluto. O homem abre um sorriso e em seguida fala:

– We’ve met before, haven’t we?

Fred, um pouco confuso:

– I don’t think so.

Ele apoia o copo no balcão e fala:

– Where was it you think we met?

O homem fala:

– At your house, don’t you remember?

Fred:

– No, no I don't. Are you sure?

Homem:

– Of course.

O homem fica com uma expressão sombria e fala:

– As a matter of fact, I'm there right now.

Fred encara o homem e pergunta:

– What do you mean? You're where right now?

Homem:

– At your house.

Fred:

– That's fucking crazy, man!

O homem tira o telefone do bolso, entrega para Fred e diz:

– Call me.

Fred pensa por um instante e pega o telefone. O homem diz:

– Dial your number. Go ahead!

Fred confiante disca o número de telefone da sua casa, que começa a soar. Na terceira chamada o homem atende e diz:

– I told you I was here.

Enquanto ele fala através do telefone vemos o rosto do homem olhando fixamente para Fred em silêncio. Fred afasta o telefone do ouvido e pergunta irritado:

– How'd you do that?

O homem responde (sugerindo que ele pergunte para ele através do telefone):

– Ask me!

Fred ainda mais irritado fala ao telefone:

– How'd you get inside my house?

O homem no telefone responde:

– You invited me. It is not my custom to go where I'm not wanted.

Fred:

– Who are you?

O homem na sua frente começa a gargalhar. Fred ouve a gargalhada tanto do homem à sua frente quanto do homem no telefone. O homem no telefone fala enquanto vemos o outro sorrindo:

– Give me back my phone.

Fred perplexo devolve o telefone para o homem, que diz:

– It's been a pleasure talking to you.

O homem se afasta e enquanto desaparece em meio às pessoas da festa voltamos a ouvir a música. Então aparece Renée perguntando por sua bebida. Fred, sem dar atenção para ela, se aproxima de Andy e pergunta quem é aquele cara que acabou de conversar com ele. Andy responde que é um amigo de Dick Laurent. Fred, confuso, pergunta:

– Dick Laurent? But Dick Laurent is dead, isn't he?



Lost Highway. David Lynch.

Nesta cena de *Lost Highway*, que por sinal considero uma das mais perturbadoras e belas do cinema, temos claramente a invasão de um elemento desconhecido que perturba a normalidade. E perturba tanto a normalidade da dimensão narrativa, ou seja, da própria realidade narrativa, quanto a normalidade da dimensão estrutural dessa narrativa. Na realidade narrativa tudo vai dentro do esperado. Podemos compreender por exemplo que eles estão em uma festa, que Renée está embriagada, que ela se encontra com um velho amigo, que ela pede para Fred buscar mais uma bebida para ter privacidade para conversar com Andy e que Fred está chateado com essa situação. Até que surge este homem misterioso. Sua aparição (e nada mais) já causa um estranhamento que destoa do restante. E conforme ele se aproxima de Fred a normalidade vai se desfazendo. A música, que era parte da diegese, dá lugar a um perturbador silêncio. É interessante notar que esse silêncio, que aparentemente não faz parte da diegese, pode ser lido como uma camada mais complexa da realidade narrativa se pensarmos que ela – a realidade narrativa – se transferiu do geral, a festa, para o particular, ou seja, a sensação interior do personagem, que é tão fortemente perturbado pela presença do homem que deixa de perceber todo o restante que está ao redor. E a partir daí o impossível vai tomando conta da narrativa. O homem está ali na festa e ao mesmo tempo na casa de Fred.

Gostaria agora de pensar o mal em Lynch como a ruptura do universo da lógica tradicional da linguagem cinematográfica. Essa ruptura, essa interrupção, é como se fosse a morte de um sentido estável, de um sentido domesticado por uma cultura cinematográfica. É a entrada do mal. O mal em Lynch é a supressão do conhecido (ou o

convite ao desconhecido) através da montagem. O mal é a montagem se revelando enquanto tal e suprimindo a lógica de um sistema de convenções. Exemplos como este em Lynch há vários. Sempre há um elemento do mal que perturba a ordem. Basta lembrarmos da orelha de Blue Velvet, que nos insere em um submundo violento; ou do corpo de Laura Palmer encontrado sem vida em Twin Peaks, que também abre caminho para um universo desconhecido e retira a máscara de uma cidadezinha aparentemente normal; ou da própria fita de vídeo em Lost Highway, da qual já falei anteriormente. A invasão de um elemento desconhecido, que desestabiliza todas as certezas, é a invasão do mal. O mal é a montagem de Lynch que interrompe os sentidos, que abre uma ferida dentro do saber e mergulha nela.

Inland Empire:

o não-saber enquanto experiência de montagem

*I am excited about not knowing, but
tormented beyond the beyond by not
knowing. I never worked like this before*
David Lynch.

Antes de começar a pensar sobre o *não-saber* devo aproveitar os conselhos do professor Capela e desde já admitir que essa tarefa está destinada ao fracasso. Devo dizer que o *não-saber* é o impensável que garante a possibilidade do/de pensamento. O escuro. Então recomeço: antes de começar a pensar, graças à garantia do *não-saber*, sobre a experiência da montagem, preciso retomar uma citação que fiz de Lynch em que ele fala:

Before you start shooting you have done all that not knowing and catching ideas and hooking them together and going this way and getting that idea and hooking that together, throwing that out and getting new ideas. And then you have a script, and then you know what you are gonna do. This is different, it's like, scene by scene, not knowing, but shooting.¹⁰³

Retomo essa citação porque a considero chave para compreender o que muda no procedimento de montagem de Lynch em *Inland Empire*. Diferente dos outros filmes que já comentei anteriormente, *Inland Empire* é um filme, dentro do universo lynchiniano, radical. Aqui, desde sempre, a montagem é uma operação de não-saber, insensata e sensível. Em *Inland Empire* Lynch vai de cena

¹⁰³ Lynch (*one*), op. cit.

em cena, sem saber, mas sempre filmando. Claro que essa frase não significa ausência de rigor, muito pelo contrário, Lynch tem um método muito rigoroso. Ele domina o saber da linguagem cinematográfica – sabe criar atmosferas dentro dessa linguagem que remetem a gêneros como suspense, filme *noir*, terror etc.; sabe trabalhar com a iluminação, com a fotografia etc. – e, além de jogar com esse saber, também se propõe a pensar a montagem fora desse sistema fechado. Em *Inland Empire* Lynch abandona o roteiro, entrega-se a uma produção de não-saber. E é interessante ressaltar que *Inland Empire* foi o primeiro filme que Lynch fez com uma câmera digital, e isso lhe permitiu ter mais flexibilidade para trabalhar as cenas¹⁰⁴. Ao invés de evitar as novas tecnologias, Lynch as atravessa.

No início do fragmento que intitulei “*Lost Highway*: o não-saber na linguagem cinematográfica” falei que a pergunta “que elementos desconhecidos foram estes?” me abria dois caminhos pelos quais gostaria de passar. Esses caminhos – o da linguagem cinematográfica e o do procedimento de criação – são entrelaçados e, apesar de até então pensá-los separados, eu o fiz com a intenção de tentar demonstrar que Lynch ainda os separava, que Lynch se movimentava do desconhecido para o conhecido na elaboração do roteiro. Agora, com *Inland Empire*, quero pensar na dissolução desses caminhos. Pensar que agora a operação de montagem de Lynch não se limita a esse jogo entre o saber de uma linguagem cinematográfica e sua interrupção através do desconhecido, e sim que, a partir desse saber, sua montagem vai em direção ao desconhecido. Quero pensar na noite, na

¹⁰⁴ Lynch, David. *Em águas profundas*, op. cit., p. 153.

escuridão em que seu procedimento se encontra ao se deparar com os caminhos dissolvidos. Na solidão mortal em que o pensamento se encontra ao não mais saber como sendo o próprio procedimento de montagem. Quero agora pensar que a operação de Lynch tem uma grande força de imprevisibilidade concentrada no seu método, no seu procedimento de criação, na sua montagem.

Como já mencionado, *Inland Empire* foi o último longametragem que fez David Lynch. Lançado em 2006, foi o primeiro filme dele a ser feito inteiramente com uma câmera digital. E a grande particularidade: completamente realizado sem um roteiro prévio. Lynch fala que o filme começou num encontro casual com a atriz Laura Dern (que viria a ser a protagonista do filme). Nesse encontro eles combinaram de voltar a fazer alguma coisa juntos. Alguns dias depois Lynch aparece com um monólogo de 14 páginas decidido a realizar um vídeo para a internet. Segundo Lynch, as cenas ficaram tão boas que ele achou que isso daria um filme:

havia alguma coisa oculta a pedir mais. E então me pus a ponderar sobre essa coisa. E algo a mais emergiu. Isso me levou a outra cena. Mas eu não fazia ideia do que podia ser, e o fato é que a cena não fazia o menor sentido. Acontece que depois acabou surgindo uma outra cena e essa terceira cena não parecia ter nada a ver com as duas primeiras.¹⁰⁵

Uma cena sustenta a outra, uma imagem sustenta a outra, nunca pelo todo, afinal de contas, como poderia ele saber pelo todo? Novamente me aparece aqui a imagem que Bataille faz sobre a obra de

¹⁰⁵ Idem, p. 147-48.

Kafka. Imagem que uma e outra vez surge enquanto escrevo esta dissertação. A imagem de seus perigosos edifícios, cheios de armadilhas, “em que as palavras não se ordenam logicamente, mas içam-se umas sobre as outras, como se quisessem tão somente surpreender, desorientar, como se elas se dirigissem ao próprio autor, que nunca se cansou, ao que parece, de ir de espanto em extravio”.¹⁰⁶ Foi assim que Lynch edificou seu filme *Inland Empire*, uma construção incompleta e cambaleante, ameaçada de desmoronar a qualquer momento pelas próprias imagens, que, sem uma base sólida, movem-se num imenso oceano provocando fissuras a cada movimento.

Foi a partir de minhas leituras de alguns textos de Bataille, principalmente durante as aulas do professor Capela, no primeiro semestre de 2015, que comecei a repensar minha hipótese sobre a interrupção dos sentidos. O que aconteceu então foi que eu também comecei a ser flechado por uma angústia e que essa angústia fez evidenciar em mim fortes deslocamentos e incertezas. Comecei a perceber, dentre tantas outras coisas, que quero falar sobre a montagem, uma montagem voltada para a experiência, para *NADA*. E a angústia, seguindo os conselhos de Bataille, não deve ser evitada e sim aprofundada até onde eu possa chegar com ela. E foi Bataille também quem me fez perceber que o que estou *ensaiando* aqui não tem e não pode ter a pretensão de ser exato, de chegar a alguma conclusão e a alguma verdade; é menos um trabalho científico do que um trabalho especulativo. Mas não apenas especulativo, também prático. É uma pesquisa em movimento sobre a montagem, que a partir da angústia de

¹⁰⁶ Bataille, Georges. *A literatura e o mal*, op. cit., p. 145

angustiados quer abrir ou encontrar buracos nas verdades, quer interromper bruscamente algumas certezas, alguns sentidos sensatos, para provocar incertezas, insensatez, para então deixar se sentir o sensível.

...

É interessante como se dão as conexões quando estamos pré-dispostos para que isso ocorra. Vários dias depois de escrever o parágrafo acima, encontro inesperadamente em Adorno uma relação com o pensamento que venho ensaiando.

O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados.¹⁰⁷

Sempre pensei, com certa angústia prazerosa, sobre o que venho fazendo aqui neste trabalho e a cada dia cresce a convicção de que, sem saber, tenho que, também eu, trabalhando com tantos conceitos escorregadios, fazer uma montagem com o desconhecido, estar aberto para o inesperado e seus movimentos bruscos. Aqui os conceitos também não estão em busca de um todo, apenas sustenta-se fragilmente uns com os outros, remetem-se e às vezes fazem conexões imprevistas. O Capela escreveu no final do meu texto para a sua disciplina o seguinte: “Pelo visto sua operação “Lynchiana” (um linchamento? uma acefalia?) é tanto sobre os filmes por ele montados como pela tese sua montada a partir das montagens dele”. Isso aqui é um exercício de

¹⁰⁷ Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012, p. 30.

montagem. Não tenho dúvidas. E assim como Bataille faz as palavras de Kafka se sustentarem uma nas outras, nunca pelo todo, os conceitos aqui vão sendo “expostos de modo a carregar os outros”¹⁰⁸, o ensaio “não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento”¹⁰⁹. Mas aqui, não na forma como escrevo e monto, mas principalmente sobre o que quero falar, importa menos a legibilidade do que a interrupção.

...

Ao pesquisar, ler e ver todo tipo de informações sobre Lynch, percebi que desde o seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead*, Lynch não somente se coloca à prova como também coloca à prova a linguagem cinematográfica, as imagens e, mais importante ainda, a montagem das imagens. A linguagem cinematográfica é colocada à prova porque Lynch, ao tentar “tocar” o sensível e “falar” sobre ele, não deixa que ele (o sensível) seja reduzido ao sensato. O sensato opera na linguagem e reduz o sensível, dá-lhe um sentido prévio, fecha-se e encaminha-se para o próximo momento. Para entender melhor essa colocação recorro novamente a Bataille. Para ele a linguagem é o que nos lança para fora do instante. E o instante, por sua vez, é a negação da linguagem. Bataille sugere que é a poesia “el *sentido más insensato*”¹¹⁰. “El lenguaje, obstinado en el rechazo, que es la poesía, se vuelve hacia sí (contra sí): es lo análogo a un suicidio”¹¹¹. E agora, o que fazer com

¹⁰⁸ Idem, p. 31.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*, op. cit., p. 13.

¹¹¹ Idem, p. 13.

essas palavras? A poesia é a linguagem contra si! É a linguagem que se suicida! A poesia é a linguagem tentando abandonar a sua servidão ao porvir e se aproximando do instante! A poesia é uma tentativa da linguagem de ser soberana. A poesia é NADA? “El suicidio del lenguaje es una apuesta. Si hablo, obedezco a la necesidad de salir del instante presente. Pero mi suicidio anuncia el salto en que es arrojado el ser liberado de sus necesidades”.¹¹² O que estou tentando falar é que a linguagem (cinematográfica) é sensata, opera como um saber, e o sensível é o não-saber, é a experiência de colocar-se à prova no próprio procedimento de criação. E esse procedimento é uma poética do pensamento. É uma experiência da montagem.

En relación con esto, es necesario notar una reciprocidad: creo que es imposible hablar del no-saber fuera de la experiencia que vivimos de él. Esa experiencia es una experiencia que produce siempre un efecto, un efecto tal como, por ejemplo, la risa, o las lágrimas, o lo poético, o la angustia, o el éxtasis. Y no pienso que sea posible hablar con seriedad del no-saber independientemente de sus efectos.¹¹³

...

É importante destacar que em várias situações Lynch demonstrou um certo incômodo, e sempre se negou a explicar qualquer coisa sobre seus filmes. No seu livro, em um pequeno fragmento chamado *Interpretação*, ele toca neste tema: “O filme deve se bastar. É um absurdo o cineasta dizer com palavras o que significa um filme em

¹¹² Idem, p. 14.

¹¹³ Idem, p. 118.

particular”¹¹⁴. Em uma entrevista de 1979 sobre *Eraserhead* ele coloca talvez pela primeira vez essa insatisfação e se nega a explicar o filme.¹¹⁵ A própria sinopse do filme reforça essa refutação com ironia: “Um sonho sobre a escuridão e coisas problemáticas”, que se aproxima muito da sinopse de *Inland Empire*, que seria algo como: “Um filme sobre uma mulher em apuros”.

...

Em *Eraserhead* já começa a se esboçar a posta à prova da linguagem cinematográfica e das imagens. Isso se dá principalmente pela montagem; não pela montagem como uma técnica cinematográfica, mas pelo seu procedimento de montagem que começa pela ideia inicial e não cessa até o filme estar acabado: “*Eraserhead* foi se desenvolvendo de um certo modo que eu não entendia. Isso me fez procurar por uma chave que abrisse para o que aquelas sequências diziam. Claro, algumas sequências eu entendia, mas não sabia como unir todas elas”¹¹⁶. *Eraserhead* é uma montagem de fragmentos ruinosos, de imagens que foram acontecendo num processo de montagem de não-saber, ao longo de mais de seis anos. Durante esse longo período, até mesmo os *raccords* – esse saber da linguagem cinematográfica que tenta fazer o corte desaparecer em favor da continuidade espaço-temporal – atravessaram os anos e, por mais que cumpriram sua função, fizeram

¹¹⁴ Lynch, David. *Em águas profundas*, op. cit., p. 19.

¹¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=l3WFOPWbG8I>

¹¹⁶ Lynch, David. *Em águas profundas*, op.cit., p. 33.

emergir a ruína na montagem do cinema.¹¹⁷ Uma imagem se sustenta na outra. Essa operação de Lynch, que lhe chega através de fragmentos, é uma montagem de imagens que não têm nenhuma relação com a construção de uma estrutura narrativa que se enquadraria dentro de um saber narrativo, não está a serviço de um todo, de uma sequência unitária, e menos ainda à procura de um saber. Lynch se parece muito mais, como disse Didi-Huberman referindo-se a Walter Benjamin, com um “trapeiro da memória”¹¹⁸, com um solitário coletor de imagens. Mas que imagens são estas que o “trapeiro” Lynch coleta? Gosto de pensar que são imagens coletadas de dentro do abismo, naquele abismo em que, desde o início desta dissertação, digo que gostaria de cair, no abismo provocado pela interrupção dos sentidos.

Como falei anteriormente, interromper o sentido é entrar no sentido e provocar uma ruptura (uma morte também). Nessa ruptura se abre o abismo. Então, dentro de um sentido sensato, abre-se uma fissura; ao cair nela estamos diante de um abismo, ou, para entrar no universo de Lynch, diante de um oceano. Esse oceano de Lynch é o espaço do sensível, é o espaço aberto a uma experiência interior. E é também o espaço que gosto de comparar ao intervalo warburgiano, que é um espaço, como sugere Michaud, de introspecção e montagem:

¹¹⁷ Em uma entrevista que vi há muitos anos (e que infelizmente até agora não consegui encontrar), Lynch conta uma anedota sobre um *raccord* feito no filme em que a primeira cena foi filmada três anos antes da segunda. A cena em questão é quando o protagonista chega em casa e abre a porta. Três anos depois Lynch filma a cena dele já dentro de casa fechando a porta.

¹¹⁸ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

para apreender o que Warburg entendia por “iconologia dos intervalos”, é preciso procurar compreender em termos de intuição e de montagem, ao mesmo tempo, aquilo que aproxima ou, inversamente, separa os temas nessas negras extensões irregulares que insulam as imagens na superfície das pranchas e atestam uma enigmática função pré-discursiva: cada prancha de *Mnemosyne* é o relevo cartográfico de uma região da história da arte, simultaneamente vista como concatenação de pensamentos e como sequência objetiva, na qual a rede dos intervalos desenha as linhas de fratura históricas e psíquicas que distribuem ou organizam as representações, segundo a formulação de Werner Hofmann, em “constelações”.¹¹⁹

É nesses intervalos que se encontra o espaço onde o sentido ainda não se constituiu, que segundo Pierre Fédida, é o espaço da interpretação: “O que pertence propriamente à interpretação é da ordem do intervalo. (...) O que equivale a dizer, portanto, que a interpretação sempre se dá no entre dois sentidos – ali onde o sentido ainda não se construiu tematicamente.”¹²⁰ Essa abertura provocada pela montagem é o gesto de um pensamento poético – e também político – que a expõe enquanto tal, colocando-a em primeiro plano e expondo também a presença da imagem do autor.

O que me chama a atenção é o final da frase de Lynch sobre *Eraserhead*: “Claro, algumas sequências eu entendia, mas não sabia como unir todas elas”.¹²¹ Apesar de Lynch ter um processo de

¹¹⁹ Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 295.

¹²⁰ P. Fédida, 1991, p. 8. Apud Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 421.

¹²¹ Lynch, David. *Em águas profundas*, op. cit., p. 33.

montagem que se entrega à intuição e aos fragmentos de ideias, o que chamo de interrupção dos sentidos é, repito, um colocar-se em jogo com as imagens e com linguagem cinematográfica. E esse colocar-se em jogo transita entre o saber e o não saber de que tanto fala Bataille. É importante ressaltar a palavra transitar. Essa palavra foi agora colocada cuidadosamente. Como falei anteriormente, quero pensar agora na dissolução dos caminhos. Então transitar entre o saber e o não-saber significa sempre uma complexa ramificação de ruas de mão dupla. Um trânsito em que os sentidos se remetem entre si e também com sistemas de saberes (como a linguagem cinematográfica), com impressões da memória e com fragmentos de histórias lembradas (no documentário *Lynch (one)*, Lynch sempre conta alguma história sobre a época em que ele viveu na Filadélfia, e essas histórias sempre terminam virando uma cena de algum filme).

Algumas sequências ele entendia, outras não: esse é um processo de montagem de imagens, de construção de imagens que formam cenas, menos do que cenas, formam fragmentos inacabados. Nessa montagem algumas imagens operam através do conhecimento do que se está fazendo e outras não.

Para perceber como funciona essa operação é preciso compreender um pouco melhor uma teoria que Lynch busca na meditação transcendental: a do *oceano de consciência*¹²² – que ele relaciona ao que Albert Einstein chamou de *teoria do campo unificado*. A *teoria do campo unificado* foi um conhecido estudo que Einstein desenvolveu nos seus últimos anos de vida e que nunca foi terminado.

¹²² Esse conceito do qual fala Lynch vem do guru Maharishi Mahesh.

Einstein queria desenvolver “uma teoria capaz de descrever as forças da natureza por meio de um esquema único, completo e coerente”.¹²³ Essa teoria de Einstein, que começou a ser formulada depois da *teoria da relatividade geral*, ou seja, depois de 1915, tratava de pensar na possibilidade de unir as duas forças da natureza conhecidas na época: a força de gravitação e a força eletromagnética.

Ao pensar a partir da *teoria do campo unificado*, Lynch cria um conceito de montagem que, nas suas palavras, seria algo como um oceano de águas profundas onde todas as ideias se encontram: “o oceano é a unicidade e aquelas coisas [as ideias] flutuavam nele”.¹²⁴ Era a partir desse conceito do *campo unificado* que ele dizia acreditar, por exemplo, que todos os fragmentos de *Inland Empire*, sem uma conexão direta (ele não tinha um roteiro), iriam se encontrar: “Escrevia as cenas passo a passo, sem fazer ideia de como seria o fim. Isso é um risco, mas eu estava tomado pela sensação de que se todas as coisas são unificadas, as ideias se encadeariam”¹²⁵. Segundo ele declara, ele intuía que isso aconteceria através de uma movimentação interior, numa conexão de seus instintos e desejos mais profundos com a ideia inicial.¹²⁶ O campo unificado de Lynch é um espaço que conecta sentidos e transforma a montagem do filme em uma montagem imprevista de ideias e desejos

¹²³ Greene, Brian. *O Universo elegante: Supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*. Tradução de José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 3.

¹²⁴ Lynch, David. *Em águas profundas*, op. cit., p. 149.

¹²⁵ Idem, p. 153.

¹²⁶ Idem, p. 91-92-93.

em constantes deslocamentos, que transbordam os limites do saber e acenam em direção ao impossível, ao *não-saber*.

...

Gostaria de pensar sobre essa montagem em pelo menos dois momentos. No primeiro momento ela opera a partir do imprevisível, do inesperado, e é uma montagem que interromperá os sentidos sensatos justamente porque ela opera principalmente como sentido sensível. Essa montagem, falando de *Inland Empire*, é anterior ao processo de edição das imagens, das cenas, dos fragmentos. É o processo de criação dos fragmentos, dos fragmentos que ainda se desconhece, mas que são intuídos, que chegam de maneira que o sensato não consegue controlar. O segundo momento da montagem, em relação ao qual eu me referi ao rigor de Lynch, é o momento da edição, o momento em que o sensato opera a partir da montagem de cenas e fragmentos que tiveram sua construção operando principalmente – mas não exclusivamente – como um sentido sensível.

No se “reglamentan” los “problemas de la imagen” por la escritura y el montaje. Sino que escritura y montaje permiten ofrecer de las imágenes una legibilidad, lo que supone una actitud doble, dialéctica (a condición, por supuesto, de comprender con Benjamin que dialetizar no es sintetizar, ni resolver, ni “reglamentar”): no dejar de abrir asombrados nuestros ojos de niño ante la imagen (aceptar la prueba, el no saber, el peligro de la imagen, la falta del lenguaje) y no dejar de construir, como adultos, la “cognoscibilidad” de la imagen (lo que supone un saber,

un punto de vista, un acto de escritura, una reflexión ética).¹²⁷

...

“Algumas sequências eu entendia”. Esse entendimento sugere um conhecimento do fragmento de imagem construído, sugere que algumas imagens poderiam trabalhar por um todo, mas, ao mesmo tempo, o choque que essas imagens têm com as outras imagens, aquelas que ele não entendia – e com o fato de ele não saber como seria o fim –, provocam uma desmontagem desse suposto conhecimento. É nesse espaço – que costumo comparar aos intervalos pretos das telas de *Mnemosyne* de Warburg – que a montagem opera e interrompe os sentidos.

O tecido negro das telas de *Mnemosyne* encontra-se fisicamente embaixo das imagens, que assim nos aparecem à frente dele. Porém o “meio” de que se trata não é apenas o campo óptico do qual se destacam as figuras: constitui, ao mesmo tempo, seu espaço material, seu ambiente dinâmico, sua “morada”. O meio escuro deve ser entendido, portanto, como o *Umwelt* – o mundo ambiental – das imagens montadas nas telas do atlas: como um oceano em que destroços vindos de tempos múltiplos se juntassem no fundo das águas tenebrosas.¹²⁸

Essa montagem de imagens – que transitam entre o conhecimento e o não conhecimento – que interrompe os sentidos, aproxima-se ao que Didi-Huberman chama de *desmontar* a imagem.

¹²⁷ Didi-Huberman. *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Traducción de Marina Califano. Buenos Aires: Universidad del Cine, 2015, p. 65.

¹²⁸ Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente*, op. cit., p. 416.

Para ele, a imagem, ao mesmo tempo em que se desagrega e se dispersa, também se reconstrói, se cristaliza em conhecimento. Um estranho ritmo que não para de se desdobrar. É como o exemplo que usa Didi-Huberman do relógio. Ao se desmontar um relógio, desarma-se minuciosamente o seu mecanismo, possibilitando conhecer o seu funcionamento detalhadamente, ou seja, produz-se um saber estrutural; mas ao mesmo tempo, ao desmontarmos o relógio, também desmontamos a sua função de marcar as horas, suspendemos o tempo, ou, em suas palavras, “una imagen que me ‘desmonta’ es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío”.¹²⁹ E Didi-Huberman conclui: “tal es el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la desconstrucción estructural”.¹³⁰

A interrupção dos sentidos da montagem de Lynch tem esse duplo regime e joga com a linguagem cinematográfica e com a sua estrutura narrativa. Por um lado ele nos oferece momentos de uma narrativa clara, que respeita um sistema, uma cronologia e até mesmo os manuais do cinema clássico, reproduzindo um conhecimento e uma identificação ao espectador. Por outro lado, ele rompe com essa ordem bruscamente, desorientando, confundindo o espectador, retirando toda a certeza que ele estava sendo induzido a ter, colocando em primeiro plano a montagem enquanto tal e evidenciando a potência de provocar

¹²⁹ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*, op. cit., p. 173.

¹³⁰ Idem, p. 173.

fissuras que a sua montagem tem: o corte, uma suspensão dos sentidos. A montagem de imagens de Lynch tem uma sádica brincadeira de causar a ilusão de que se está construindo um discurso narrativo com uma base sólida, onde os fragmentos – os planos – se apoiam em um todo, para depois interromper bruscamente, fazer emergir aos olhos do espectador a ruína do discurso narrativo. E, no momento em que Lynch arruína o discurso narrativo, ele renuncia a esse discurso convencional, renuncia a um determinado tipo de conhecimento, de razão, de significado e não se submete às regras, modificando-as, subvertendo-as, criando as suas próprias regras. As imagens e a montagem dessas imagens, que pareciam estar se apoiando em um todo narrativo, acabam apenas se apoiando umas nas outras, preservando-se em um estado de inação, de impotência, anterior a qualquer significação e pressuposição, fazendo emergir o inesperado.

A construção de imagens que transitam entre entender e não entender algumas sequências leva Lynch ao problema seguinte – ou à operação por montagem seguinte – que é o de não saber como irá unir todas elas. É nesse intervalo – o intervalo de não saber como unir essas cenas – que se encontra a força do não-saber, do inesperado da sua montagem, tanto na montagem de imagem quanto na montagem de um saber cinematográfico. Ao montar o filme desta maneira – utilizando-se de imagens desconectadas uma das outras, e que circundam o abismo da ideia inicial – Lynch faz nascer relações inéditas entre as imagens e cria o que Michaud chama, a propósito das telas de *Mnemosyne* de Warburg, de “campos de força atravessados por tensões”.¹³¹ Os campos de força

¹³¹ Michaud, Philippe-Alain, op. cit., p. 295.

são o *oceano de consciência* de Lynch. O *oceano de consciência* é um imenso espaço informe, onde é impossível de modelar sistemas de saberes, e as tensões que se provocam neste espaço são os fluxos de ideias, que agitam as águas, provocam pequenos redemoinhos originários, segundo a concepção de Benjamin, que circulam pelos limites do saber, golpeando “con la cabeza el borde de los limites”¹³². As “ideias” na montagem de Lynch (a montagem de ideias) são pequenos destroços de imagens, que conectam sentidos; e da forma como se dá essa conexão – os sentidos se remetem, transitam, movem-se pelo espaço informe das águas – o que acontece é um rompimento, aberturas de fissuras na forma do saber cinematográfico. As conexões de sentidos, nesse caso, conectam para desconectar, montam para desmontar, permanecem em suspensão, nunca alcançam significar completamente. A busca por uma ideia, que Lynch costuma comparar com a pescaria, é um peixe escorregadio aos significados.

A procura, por Lynch, da “chave que abraça para o que aquelas sequências diziam” é o momento de um rigoroso processo de montagem. Mas é importante ter em conta que esse processo já está operando nos limites do saber. Está a ponto de extrapolar esses limites porque deixou de ser um sistema de pensamento que reproduz um conhecimento e uma identificação com uma cinematografia tradicional para operar como um processo de montagem que desconstrói essa relação. Essa operação, que se aproxima mais e mais de uma experiência, já provocou uma fissura, uma abertura para o desconhecido, para o imprevisível.

¹³² Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*, op. cit., p. 17.

Esse procedimento de montagem se acerca muito às “manobras” do pensamento de que fala Bataille:

Sólo podemos “discurrir” sobre cosas, aunque el pensamiento no se limita en exclusiva a las cosas; puede, con ayuda de la cosificación, maniobrar, aunque no está limitado al maniobrar: también puede destruir en ella esa posición de una cosa que ha permitido el maniobrar, es decir, tiene el poder – aunque también podría decirse que tiene la necesidad – de destruirse a sí mismo. Pero hay que precisar: lo que es entonces destruido no es la cosa, sino la operación intelectual o una de las operaciones intelectuales que permitieron al pensamiento establecer la cosa.¹³³

O que Bataille está colocando aqui é o pensamento como uma operação sobre os objetos, essa relação de soberania do sujeito sobre o objeto. Além de coisificar os objetos através de uma operação, o pensamento tem, segundo Bataille, o poder e a necessidade de também destruir essa operação, essa forma como ele estabeleceu a coisa. O que o pensamento faz então não é destruir a coisa e sim a operação em si. Essa potência que Bataille dá ao pensamento de destruir suas operações é justamente sua impotência, sua privação, seu esgotamento, é uma forma paradoxal de não fechar o pensamento e não deixá-lo se fixar numa relação entre sujeito e objeto, mas provocar uma fusão entre eles até chegar ao ponto de seu desaparecimento. E é nesse desaparecimento que “a linguagem filosófica avança como em um labirinto, não para reencontrá-lo, mas para experimentar (através da própria linguagem) a perda dele até o limite, ou seja, até aquela abertura onde seu ser surgiu,

¹³³ Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*, op. cit., p. 43.

mas já perdido, inteiramente espalhado fora de si mesmo, esvaziado de si até o vazio absoluto”¹³⁴.

O *não-saber* de Bataille tem algo de esgotamento, mas esse esgotamento nada tem a ver com pobreza. Bataille não nega o saber, mas quer ir depois disso, em direção ao desconhecido, às fissuras que o não-saber deixa nos sistemas do saber. Lynch, ao proceder dessa forma, ao filmar cenas que lhe chegam a partir de uma intuição, de uma sensação, de uma memória (sem saber o porquê, sem estar à procura de alcançar um todo), de alguma maneira está nesse limite do saber, entrando nas fissuras, partindo para o desconhecido. Ao operar no limite do saber Lynch cria imagens que permitem conexões inéditas e que não se subordinam a nenhum conhecimento estrutural e narrativo pré-estabelecido. Essas conexões inéditas, próprias a uma montagem poética do pensamento, provocam uma desconstrução da operação do pensamento sobre a imagem e sobre o encadeamento de imagens que procura apagar a montagem em favor de uma narrativa que quer uma continuidade, um saber, o todo. Ao fazer esse procedimento por montagem é como se essas imagens estivessem no limite de um vazio, “falando de si mesma(s) em uma linguagem segunda em que a ausência de um sujeito soberano determina seu vazio essencial e fratura sem descanso a unidade do discurso”.¹³⁵ Propondo-se a fazer um cinema que desnuda o limite de um saber estrutural e passa a operar a partir daí, a montagem de Lynch se conecta intimamente à chance, ao instante, a

¹³⁴ Foucault, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 43.

¹³⁵ Idem.

esse “instante milagroso” do qual fala Bataille “*en el que la espera se resuelve en NADA*”¹³⁶.

¹³⁶ Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 73.

III

O labirinto da montagem.

Uma mulher aparece chorando num quarto de hotel. Ela olha para a televisão. Na televisão, há uma encenação de três personagens com cabeças de coelho. O diálogo entre eles é desconexo. A câmera entra na imagem da televisão. Um dos personagens com cabeça de coelho diz ter escutado alguma coisa e entra por uma porta para verificar. Ele aparece numa ampla sala escura com móveis antigos e luxuosos. Conforme a luz acende ele desaparece. Vemos um rosto em primeiro plano fora de foco. Quando o rosto entra em foco, um homem sério e sereno fala:

– procura algo?

O plano vai para outro homem, este ansioso e agitado responde:

– sim.

O outro pergunta:

– quer entrar?

Ele responde:

– sim.

O outro pergunta novamente:

– quer entrar?

– sim, uma entrada, entende?

– entendo perfeitamente

– ótimo, que sorte que você me entende.¹³⁷

Em um dado momento de minha pesquisa escrevi que a montagem de Lynch em *Inland Empire* era labiríntica. Escrevi que era um labirinto muito singular, que se desdobrava tanto na horizontal como na vertical, com diversas camadas, tanto espaciais quanto temporais e psicológicas dos personagens. Depois também escrevi que este labirinto vai se construindo a cada passo, a cada imagem que surge em meio a um espaço vazio, escuro e desolado. Um labirinto movediço, composto por instantes, que não tem início, nem fim e nem saída, apenas entradas. São esses homens enigmáticos que nos convidam a entrar no filme.

Eu entro.

Numa das primeiras cenas – após esses homens misteriosos nos convidarem a entrar – começamos a ver em um longo *fade in*¹³⁸ uma árvore cheia de ramificações. Em seguida vemos uma senhora caminhando por um jardim com calçadas também ramificadas. Ela se aproxima de uma porta e toca a campainha. Nikki (personagem interpretada pela atriz Laura Dern) acompanha de longe o mordomo abrir a porta. A senhora se apresenta ao mordomo como uma nova vizinha, e Nikki autoriza o mordomo a deixá-la entrar. A visita, aparentemente amistosa, começa a tomar outro rumo. Após se apresentar a senhora fala:

– So, you have a new role to play, I hear.

¹³⁷ Trecho de *Inland Empire*. Optei pela tradução em Português porque os diálogos são falados em Polonês.

¹³⁸ Termo técnico da gramática cinematográfica utilizado para sugerir uma imagem que vai aparecendo aos poucos a partir de uma tela preta.

Nikki responde simpática:

– Up for a role. But, I’m afraid, far from getting it.

– No, no, I definitively heard that you have it.

Nikki olha para ela surpresa. A senhora pergunta com uma certa contenção, chegando a se engasgar:

– It is an... Is it an interesting role?

Nikki entusiasmada:

– Oh, yes, very.

Senhora:

– Is it about marriage?

Nikki pensativa:

– Perhaps, in some ways... but....

A senhora interrompe bruscamente e fala com firmeza:

– Your husband, he’s involved?

Nikki surpresa com a pergunta:

– No.

A senhora com uma expressão de desconfiança encara Nikki por algum tempo. De forma abrupta e inesperada ela começa a contar uma história em um tom sombrio:

– A little boy went out to play. When he opened his door he saw the world. As he passed through the doorway he caused a reflection. Evil was born. Evil was born and followed the boy.

Nikki, perplexa, encara a senhora e pergunta:

– I’m sorry, what is that?

A senhora irônica:

– An old tale. And a variation: A little girl went out to play. Lost in the marketplace... as if half born. Then, no through the marketplace, you see that, don’t you? But through the alley behind the marketplace. This is the way to the Palace.

Nikki continua olhando para a senhora perplexa e a senhora, descontraída e irônica diz:

– But it isn’t something you remember. Forgetfulness, it happens to us all. And me? I’m the worst one! Oh, where was I?

A senhora então muda a sua expressão bruscamente e pergunta em tom sério:

– Is there a murder in your film?

– Ah, no, it’s not part of the story.

– No! I think you are wrong about that!

– No.

A senhora interrompe gritando com contenção:

– Brutal fuckin’ murder!

Nikki assustada:

– I don’t like this kind of talk. The things you’ve been saying, I think you should go now.

A senhora, irônica, balança a cabeça e diz:

– Yes... me... I... I can't seem to remember if it's today, two days from now, or yesterday! I suppose that if it was 9:45 I'd think it was after midnight! For instance... If today was tomorrows you wouldn't even remember that you owed on an unpaid bill. Actions do have consequences. And yet there is the magic. If it was tomorrow you would be sitting over there

A senhora olha para o lado e em uma visão subjetiva sua vemos seu dedo indicador apontado para um sofá vazio.

Nikki, boquiaberta, lentamente olha na direção em que a senhora aponta (há aqui, nesse *close up*, pela primeira vez uma mudança de lente que deforma levemente o rosto de Nikki). Enquanto vemos o rosto de Nikki a senhora continua:

– You see?

Então, num corte brusco, vemos Nikki numa subjetiva observando a ela mesma sentada no sofá ao lado de duas amigas. O mordomo aparece com o telefone na mão e diz:

– Excuse me ma'm, telephone. It's for you. It's your agent.

Nikki atende o telefone ansiosa:

– Greg? Greg?

Ela levanta do sofá e começa a festejar:

– Oh my god, I got it! I got it!

Enquanto elas festejam, sorrateiro aparece o marido de Nikki pelas escadas do andar de cima da casa e as observa escondido. Corte. Vemos em um plano geral, no alto da montanha os famosos letreiros: HOLLYWOOD.



Inland Empire. David Lynch.

Durante a conversa entre Nikki e a senhora ficam evidentes também as camadas na atuação. Uma atuação instável. A senhora vai de um extremo ao outro. Provocando uma tremenda confusão em Nikki e

também no espectador, jogando com os sentimentos. Lynch entra num universo interior de seus personagens e o expõe através de uma narrativa composta por muitas camadas, uma narrativa inacabada, incerta. As camadas dos personagens variam tanto na composição da atuação – como no caso acima – quanto na transformação de fato dos personagens. Nikki não é apenas a atriz de sucesso casada com um milionário mafioso; ela é também uma prostituta nas ruas de Los Angeles, uma prostituta nas ruas da Polônia, uma dona de casa amargurada com um marido violento, e ainda Sue – sua personagem do filme que ela está “estrelando”.



Inland Empire. David Lynch.

A montagem de *Inland Empire* sempre me deu a sensação de labirintos dentro de labirintos. Nesses labirintos as paredes são frágeis, gelatinosas, penetráveis, invisíveis. E a pequena câmera digital, escolhida por Lynch para lhe oferecer maior mobilidade, move-se livre e leve por esses labirintos. Essas paredes não limitam o tempo a uma ordem cronológica – como a cena descrita acima demonstra: através de

um *raccord* temos uma passagem de tempo que não segue nenhuma lógica pré-estabelecida –; muito menos limita o espaço a uma lógica possível: a mudança espacial no final da cena faz com que Nikki veja ela mesma sentada em um outro lugar da sala, com outras pessoas e em outro tempo. Montagens de tempos e saltos espaciais através de *raccords* dão à montagem uma complexidade e um deslocamento em direção ao desconhecido. É interessante pensar que esse uso que faz Lynch do *raccord* desativa sua função “gramatical”, ancorada na continuidade do espaço e do tempo, e lhe dá um novo uso, que também gera um estranhamento e uma percepção narrativa diferente. O *raccord*, contrariamente ao que costuma fazer, faz saltar aos olhos a montagem, não pela descontinuidade da ação, mas por sua ruptura com a cronologia temporal e com a noção espacial.

Além dessas complexidades espaciais e temporais temos também, misturadas a elas e talvez agindo sobre elas, complexas camadas psicológicas, principalmente da personagem Nikki. Utilizei-me de duas passagens do filme para tentar demonstrar como esse labirinto psicológico se desenha. Os personagens Nikki e Devon (interpretado pelo ator Justin Theroux) foram escolhidos para protagonizarem o filme *On high in blue tomorrows*, aparentemente uma super produção hollywoodiana, um drama que trata de infidelidade (gostaria de chamar a atenção para as muitas conexões que ocorrem no filme e aqui temos uma delas: a senhora fala para Nikki que ela ganharia o papel principal no filme).

Na primeira passagem Nikki e Devon se reúnem com o diretor e seu assistente para fazerem uma primeira leitura do roteiro. Durante o ensaio escuta-se um ruído, e o assistente interrompe dizendo que há um

penetra no estúdio. Devon vai ver quem está ali. Ele caminha para os fundos do estúdio, que por sinal parece um labirinto. Está escuro, ele escuta passos de uma pessoa correndo e corre para tentar alcançá-la. Finalmente Devon se depara com uma porta (a porta dos fundos do estúdio) trancada. Ele volta para o *set* e comenta:

– Disappeared where it’s real hard to disappear”.

Aproveitando a interrupção, o diretor decide revelar para os atores que seu assistente Freddy descobriu que *On high in blue tomorrows* é na verdade uma refilmagem de um filme polonês chamado *Vier Sieben* que nunca foi terminado. Irritados com o fato de os produtores terem escondido este fato, Nikki e Devon perguntam por que o filme nunca foi finalizado. O diretor explica que o filme é inspirado em uma antiga lenda polaca e que durante as filmagens os protagonistas descobrem algo dentro da história e são assassinados (aqui há mais uma conexão com o que a senhora diz para Nikki no início do filme: *A brutal fuckin’ murder!*, além da referência a uma antiga lenda).

O filme continua, e muito tempo depois, em uma outra passagem, Nikki, carregando uma sacola, volta do mercado e entra pela porta dos fundos do estúdio (a variação da antiga lenda que a senhora havia contado a Nikki). Ela caminha pelo escuro em direção ao set de filmagem. De repente ela para, e o que ela vê diante de seus olhos é ela, ao lado de Devon, ensaiando junto ao diretor e seu assistente. A cena se repete do ponto de vista do tal penetra que havia chamado a atenção do assistente. Devon vai olhar quem está ali, e Nikki sai correndo pelos corredores labirínticos do estúdio. Ela para em frente a uma janela e vê a imagem de seu marido do outro lado. Claramente perdida no labirinto,

Nikki começa a gritar o nome de Billy – personagem de Devon no filme que eles estão protagonizando juntos. Horrorizada, ela entra por uma porta e olha para fora através da janela. Ela vê Devon, que não a vê, e volta a gritar chamando-o de Billy, mas ele não escuta. Ela se afasta da janela, tentar abrir a porta, que agora está trancada, volta para a janela e novamente olha para fora, mas ela já não está mais no estúdio, e o que ela vê lá fora é o quintal de uma casa nos subúrbios de Los Angeles.

No desdobrar dessa narrativa labiríntica, Nikki passa cada vez mais a confundir-se com sua personagem Sue. Essa confusão é trazida até o espectador, que em determinado momento já não é mais capaz de saber quando se trata de Sue e quando se trata de Nikki. As paredes do labirinto vão se desfazendo, o espaço move-se de Hollywood para os subúrbios, de Los Angeles para Polônia, e as camadas da personagem interpretada por Laura Dern vão se aderindo umas às outras num complexo emaranhado que já não mais permite separações entre as personalidades, deslocando-se no espaço-tempo com a mesma intensidade. A forma como o espaço-tempo é trabalhado na montagem reforça essas camadas. O tempo é elástico e tecido de forma anacrônica. É um tempo interior carregado de memórias, pensamentos, medos, sonhos que se chocam em um só tempo, o tempo presente. A noção de espaço é completamente envolvida por essas camadas, por esses labirintos de tempo anacrônico. Basta o personagem tapar os olhos com as mãos e voltar a destapar que ele já está em outro lugar e já não é o mesmo personagem. Do estúdio de filmagem em Hollywood, para as ruas frias e cobertas por neve de um bairro periférico na Polônia. De uma estrela de cinema a uma prostituta decadente. De uma vida luxuosa

numa mansão a uma vida de dona de casa numa humilde casa nos subúrbios.



Eu via então nesse complexo emaranhado uma montagem labiríntica. Escrevi que nesses labirintos por muitas vezes Lynch induz o espectador a uma compreensão do enredo para logo em seguida interromper bruscamente, causando um grande impacto no espectador (pelo menos em mim) e ao mesmo tempo prendendo-lhe/me cada vez mais o olhar – que já se torna desconfiado e assustado, não sendo mais o olhar ingênuo e despreocupado de quem está acostumado a assistir a um filme que nos leva onde esperamos chegar. Essa interrupção ganha muita força na forma como Lynch a trabalha: é como ver a porta de saída do labirinto, sair correndo e bater contra uma pintura da porta de saída numa parede (um *trompe l'oeil*). Os labirintos não têm saída,

apenas entradas, e a forma como o filme foi montado por Lynch é a de um labirinto que vai se construindo a cada passo em meio a um cenário escuro e vazio. Por isso, quando vemos algo nesse labirinto é preciso desconfiar. É preciso desconfiar das conexões, elas existem, mas são tão frágeis como as paredes do labirinto. Elas servem, pretensamente, para prender o espectador, mas tentar encontrar uma utilidade para elas é inútil, elas são inesperadas, não trabalham para um todo. Lynch constrói uma entrada após a outra, uma ruptura após a outra. As interrupções já não ocorrem somente em meio a sequências claras, tudo é enigmático, obscuro, são interrupções em meio a fragmentos já interrompidos, interrupções dentro de interrupções. Tudo é repleto de mistério e ausência, tudo é ruína, incompleto, imperfeito. Tudo é entrada.

E eu entro.

Inland Empire: As camadas do mal.

Gosto de falar que na obra de Lynch há uma trilogia de Hollywood. Essa trilogia é composta por *Lost Highway*, *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*. Não por acaso, *Mulholland Dr.* é uma rua muito longa e sinuosa de Los Angeles (atravessa boa parte da cidade), e *Inland Empire* é uma região metropolitana localizada ao sul da Califórnia, próxima a Los Angeles. Em *Lost Highway* chegamos a Los Angeles através de uma estrada escura no deserto, que mal conseguimos ver o que vem pela frente. Em *Mulholland Dr.*, após o acidente de carro, a protagonista, interpretada pela atriz Laura Harring (que no filme assume duas personagens diferentes), ferida e sem memória, pega um atalho em direção a Hollywood, e em *Inland Empire*, a entrada ao universo de Hollywood se dá através de um pedido: “Quer entrar?”, “Sim, uma entrada, entende?”.

Sabe-se que Lynch, na década de 1980, após destacar-se com os filmes *Eraserhead* e *The elephant man*, foi chamado para dirigir uma super produção de Hollywood, *Dune*, financiada pelo conhecido produtor Dino Di Laurentiis. Lynch, acostumado a realizações independentes nas quais ele, como diretor, tinha sempre a palavra final – ou como se fala no universo do cinema: o corte final –, perdeu-se no labirinto de uma super produção. Ele nunca escondeu sua experiência traumática e sua frustração com o filme. Traído por Dino Di Laurentiis, Lynch vê sua montagem final desfigurada pelo produtor. Sua insatisfação fica evidente quando Lynch se nega a ter seu nome nos títulos de créditos, que na época do lançamento do filme constava como dirigido por Allan Smithee.

Acontece que para Lynch o modelo de produção de Hollywood é um grande pesadelo. Ele mostra, com muita ironia, um certo desdém pelos mecanismos nas relações de filmagens e como esses mecanismos são apenas sofríveis. Numa cena de *Inland Empire*, por exemplo, o diretor, com seu megafone, pede para o *gaffer*¹³⁹ ajustar a luz. A cena começa com a câmera passeando pelo set de filmagem até chegar a uma grade, que lembra as grades de uma prisão. O diretor fala:

Bucky J., are you there? I'd say we haven't still got the 2k quite in the right place. I think I'd say up about 2 feet, you'd know better than me. But it's still...

Ouvimos, de longe e abafada, a voz de Bucky J. que interrompe o diretor (a voz de Bucky J. é interpretada por David Lynch):

– Boss, you want the 2k down? Want it down?

– Yeah, I'd say 2 foot down Bucky.

– How much you want it to do down?

– Yeah, a bit more. Keep...

Bucky outra vez interrompe:

– How far?

O diretor, já perdendo a paciência:

– Another foot Bucky.

– I haven't even touched it yet.

– Well then put it 2 foot from where it is... No, a foot down from where is it *Bucky*.

¹³⁹ Membro da equipe técnica que coordena a equipe de iluminação e elétrica.

Bucky então fala algo incompreensível, e o diretor pergunta:

– What?

Bucky repete:

– Got it, boss.

– Bucky just lower it 2 foot, would you? No, Bucky, it's going up. I want it down, Bucky, two foot lower.

– This goddamn time I had a cramp. Just a minute, I'm getting on it.

O diretor sorri um pouco frustrado:

– Thank you Bucky.

A comunicação é ruidosa, difícil, eles se repetem, não se escutam e no meio de uma grande parafernália eles não se entendem. Bucky parece também estar em uma posição desconfortável, em um lugar apertado, ele está cansado e reclama de câimbras.

Lynch faz uma dura crítica ao modelo de produção do cinema de Hollywood. Ele nos faz pensar que nesse modelo de superproduções cinematográficas somos atravessados e dominados pela técnica. E faz isso justamente no filme em que ele definitivamente rompe com esse modelo (como já mencionado *Inland Empire* foi um filme realizado sem roteiro, sem um desenho de produção definitivo, sem um cronograma definido e determinado por curtos prazos, sem uma aparelhagem gigantesca e principalmente sem se espelhar em modelos narrativos que devem atender aos lucros dessa indústria). A montagem de Lynch cria mais uma camada de autorreflexão que nos faz pensar em por que aceitamos simplesmente esse modelo de produção, ainda mais trazendo-

o para as condições precárias nas quais produzimos aqui no Brasil, e também em por que as instituições que ensinam cinema por aqui nos empurram goela abaixo esse modelo como sendo a única forma – ou pelo menos a forma correta – de se fazer cinema.

É comum também nesses filmes os produtores serem figuras misteriosas ou caricaturas de mafiosos. A mais notável delas talvez seja em *Lost Highway*, em que temos um personagem chamado Dick Laurent, um explícito trocadilho com o produtor de *Dune* Dino Di Laurentiis (incluindo o sentido brincalhão de *dick* na gíria estadunidense, correspondente à genitália masculina, aproximando automaticamente o nome de um xingamento). Na primeira cena do filme ouvimos pelo interfone uma voz que diz que Dick Laurent está morto. Depois de muito tempo, já lá pela metade do filme, finalmente conhecemos Dick Laurent (interpretado pelo ator Robert Loggia). Ele é uma espécie de produtor mafioso do submundo de Hollywood. Um autêntico *padrino* que mistura ternura e violência a um comportamento por oras simplesmente moralista e outras vezes perturbador. Primeiro vem a cena com o jovem mecânico Pete (o personagem que é encontrado inexplicavelmente na cela no lugar de Fred, interpretado pelo ator Balthazar Getty), a quem Dick leva a sua Mercedes para consertar. Nessa cena vemos que Dick trata Pete como se fosse um filho, demonstrando toda sua ternura pelo jovem. Ele alega que Pete é um excelente mecânico. Logo depois, quando Dick e Pete saem para dar uma volta com o carro, para Pete poder “sentir” o motor, Dick é pressionado por um motorista de outro carro que cola na sua traseira e começa a dar luz alta e buzinar. Tranquilamente Dick reduz a velocidade, baixa o vidro e com a mão acena para que o motorista

apressado passe. Depois de ele passar, Dick acelera sua Mercedes até chocar contra o outro carro e tirá-lo da pista. Dick desce alucinado, tira o homem do carro e enquanto o esbofeteia lhe explica que ele deve ser mais educado no trânsito.

Em *Mulholland Dr.* Lynch cria toda uma cadeia hierárquica de forças ocultas que determinam os caminhos que a produção deverá seguir. Essa cadeia começa a tomar contornos logo após o acidente da personagem de Laura Harring. Vemos um anão fazer uma ligação. Ele está em uma ampla e luxuosa sala sentado em uma poltrona. São indícios de que ele é o chefe. Toca o telefone, e vemos um outro homem (homem 1) de costas que atende. O homem 1 fala para o anão:

– The girl is still missing.

Após desligar, o homem 1 levanta o telefone novamente e faz uma ligação. Alguém (homem 2) que não vemos atende:

– Talk to me.

Homem 1 diz:

– The same.

E desliga. O homem 2 também desliga e faz uma ligação. Vemos um outro telefone tocar. Corte. A montagem dá a sensação de que as ligações vão descendo, como que saindo do topo e indo até a base da hierarquia. Essa sensação é transmitida pelos movimentos de câmera, pelas características dos telefones e dos espaços onde eles se encontram. Um pouco depois vemos dois homens de terno e gravata descerem de uma limusine e se dirigirem a sala de reuniões. Um deles carrega uma

maleta. Eles são apresentados pelos produtores ao diretor e seu empresário, este último já havia preparado o terreno com o diretor:

– You see Adam, there are some suggestions that are to be brought forward. And I know you said you would entertain suggestions and that’s all anybody here is asking you to do.

Adam, que ouvia impaciente pergunta:

– What are you talking about?

Seu empresário responde:

– An open mind. You’re in the process of re-casting your lead actress and I’m... We’re asking you to keep an open mind.

Os homens da limusine, os irmãos Castigliane, além de demonstrarem uma tremenda antipatia, praticamente não falam. Um dos irmãos abre a maleta e sem olhar para os demais joga um envelope sobre a mesa. Os produtores abrem o envelope e mostram para o diretor a foto de uma mulher. Na foto, abaixo, lemos o nome Camilla Rhodes. O diretor pergunta, impaciente:

– What’s the photo for?

O produtor:

– It’s a recommendation.

Vemos então o anão na sua sala sentado na poltrona ouvindo a conversa. Pela primeira vez um dos irmãos Castigliane fala:

– It’s not a recommendation. This is the girl.

O diretor contesta indignado, alegando que essa não será a atriz do filme. O produtor então interrompe e prontamente diz para os irmãos

que eles terão em conta a atriz recomendada. Os irmãos Castiglione apenas repetem encarando Adam:

– This is the girl.

Adam, gritando, diz que de maneira nenhuma esta será a protagonista do filme. Eles se encaram por um longo período. Um dos irmãos toma um gole de café e logo em seguida cospe o café no guardanapo. Começa uma grande confusão. Adam questiona quem são esses caras. Os produtores constrangidos tentam se explicar alegando que era o melhor café do mundo. Eles falam um por cima do outro. De repente os irmãos se levantam e um deles grita:

– HELP ME!

O outro, sereno e olhando pra baixo, apenas repete baixinho:

– This is the girl.

Adam levanta e grita:

– Hey! That girl is not in my film!

Um dos irmãos, encarando Adam, fala tranquilamente:

– It's no longer your film.

Tanto em *Mulholland Dr.* como em *Inland Empire* temos essa camada de um filme dentro do filme, uma *mise en abyme* que perturba a narrativa. Uma espécie de autorreflexão de Lynch com suas experiências traumáticas em Hollywood. Lynch entra com sua montagem nas entranhas de Hollywood, no submundo, na outra Hollywood, aquela ofuscada pelas luzes das estrelas “*where stars make dreams and dreams*

make stars”.¹⁴⁰ E como ele faz isso? Diferente daquele cinema que prende-se a formas e fórmulas que agem superficialmente e de maneira a construir um saber sobre temas, ele abre fissuras no corpo da cidade, no seu interior mais profundo, porque na sua montagem Lynch está aberto para o acaso, “pescando”, como ele fala, ideias no oceano e fazendo-as se conectarem – e também se chocaram – de forma inusitada, sem planejamento prévio, utilizando-se de uma força do instante, uma espécie de instante da montagem, de uma montagem-experiência, de um colocar-se em jogo com as regras cinematográficas e suas possibilidades de transgressão, sempre através da técnica e atravessando-a. Talvez essa seja a potência poética da montagem. Na cena inicial de *Mulholland Dr.*, já mencionada acima, após o acidente de carro, a mulher ferida e sem memória pega um atalho e desce para a cidade. Ao fazer sua protagonista entrar na cidade Lynch nos comunica que entrará com sua câmera também e que não se limitará a observá-la à distância e violará os limites do aparente.

...

Nikki e Devon contracenam no estúdio de filmagem. Incorporados em seus personagens, Sue e Billy, eles trocam carícias. Uma música romântica soa. Sue sussurra em seu ouvido:

– Billy. Is this what you want? I won’t fall in love with you.

Corta. Sue aproxima-se de Billy. Ele pergunta:

– What?

¹⁴⁰ *Inland Empire*, op. cit.

– I don’t know.

Billy um pouco assustado diz:

– Tell me.

Ela se aproxima ainda mais e angustiada fala:

– Something’s happened. I think my husband knows about you. About us. He’ll kill you and me. He’ll...

Nikki interrompe bruscamente o que estava falando, desincorpora sua personagem, Sue, e fala, virando-se para a equipe técnica do filme em voz alta, claramente desequilibrada:

– Damn! It sounds like dialogue from our script!

Ouvimos o diretor:

– Cut. Cut it! What’s going on?

Nikki parece voltar a si. Devon, preocupado, levanta-se em direção a ela. Ela confusa recua. O diretor pergunta novamente:

– What the bloody hell is going on?

Em *Inland Empire* as camadas vão abrindo abismos, uma camada é a fissura da outra. É a sua interrupção brusca e a sua abertura impactante. É a chave de fenda cravada no estômago de Nikki/Sue. É uma sequência, um plano, uma imagem se apoiando na outra, mas também perfurando a outra. Após a cena acima descrita, as sequências narrativas tornam-se mais fragmentadas e começam a entrar uma sobre a outra, ramificando-se. As camadas vão se intensificando enquanto se *con-fundem*. A câmera move-se sempre como se estivesse entrando, move-se entre a luz e o escuro. As passagens de cena se dão através de

longas fusões, mantendo por muito tempo as imagens sobrepostas. Então vemos, sobreposta ao rosto de Nikki, a agulha que rasga o disco de vinil. Uma mulher chora no quarto do hotel. A imagem da agulha rasgando o disco volta a se sobrepor ao rosto desta mulher, e depois ao de Nikki, alternando-se. A mulher, com forte sotaque, fala:

– It was to see very pretty... I know. Pick a cigarette, erase him in the white silk. Arrive closer. And look through of the role.

Após vários minutos de cenas desconexas que vão se montando dessa maneira, vemos a atriz Laura Dern (a essa altura é impossível saber na verdade de que personagem se trata) sozinha na casa. A luz do sol entra com intensidade pela sala. Ela vê um relógio em cima do balcão, pega o relógio e coloca no pulso. Corte. Sentada no chão, ela perfura com um cigarro uma roupa de seda. Em um plano detalhe vemos os ponteiros do relógio moverem-se descontrolados. Ela aproxima seu olho do buraco feito pela cigarro na seda. Sua visão vai penetrando pelas camadas da seda até ela ver através do buraco. Em uma fusão de imagens vemos uma rua escura. A câmera move-se até encontrar a luz de um poste, que fica centralizada na imagem por um tempo até a câmera mover-se novamente para o escuro.

A montagem de Lynch em *Inland Empire* é o cigarro que queima a seda, é uma montagem que perfura o tempo e revela outras camadas de tempo, perfura o espaço e revela outros espaços dentro dele – os espaços de Hollywood – e perfura os personagens desnudando sua superfície e entrando em seus segredos mais profundos. A montagem de Lynch opera provocando fissuras em uma ordem aparente e sedimentada e expõe as camadas do mal. Como fala a senhora no início do filme:

– A little boy went out to play. When he opened his door he saw the world. As he passed through the doorway he caused a reflection. Evil was born. Evil was born and followed the boy.

Ao abrir a porta e ver o mundo, a criança abandonou sua soberania e se submeteu à ordem social, à moral. Mas ela provocou um reflexo e, acompanhada de toda regra nasce também a possibilidade de sua transgressão: “Evil was born”. O espaço da montagem de Lynch está entre as camadas, mas também no intenso movimento entre elas. As camadas vão se abrindo para o desconhecido, para uma perturbação da ordem e da lógica de uma narrativa tradicional. Essas aberturas vem acompanhadas de intrusões, de perturbações das regras pré-estabelecidas. São elementos narrativos que perturbam a estabilidade narrativa – a senhora na casa de Nikki, o penetra no estúdio, a chave de fenda que perfura o estômago – e formam uma potente constelação.

Montagem de sonhos

Adoro o mistério e o desconhecido. Gosto de entrar em um mundo e não saber o que vem pela frente. Gosto do apagar das luzes, quando sobe o pano e entramos em um mundo novo. Não devemos ter medo de usar a intuição e sentir o caminho. Viver a experiência e confiar no conhecimento interior. O cinema é uma linguagem tão bela. Ele trata de coisas que vão além das palavras, e isso é belo.¹⁴¹

David Lynch

Meu trabalho até aqui foi o de tecer conceitos, montá-los, abri-los e fazer com que de alguma maneira se remetam uns aos outros. Fiz isso com o propósito de pensar a montagem, retirá-la de sua instrumentalização anestesiante, retirá-la também do cinema e colocá-la como uma operação poética do pensamento. Abrir a montagem, fissurá-la. E tentei fazer isso, não para chamar a atenção para suas possibilidades. Não se trata de uma abertura interpretativa, mas de seu caráter destrutivo, de sua potência de provocar falhas na lógica e abrir buracos dentro dela. Tentei fazer esse trabalho também partindo de minhas experiências, escavando, removendo o solo, tanto de minha memória como de meus arquivos e de meus trabalhos, pensando sobre como se deram os processos, as operações e as transformações em meus pensamentos. Essa foi a única maneira que encontrei para honestamente expor minhas limitações e minhas fragilidades.

¹⁴¹Entrevista realizada com David Lynch no festival de Veneza em 2006. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64121.shtml>

Como já relatei no início desta dissertação, o que me motivou a estar aqui onde estou agora, escrevendo este texto (que é tanto o final deste quanto o começo do próximo), foi meu contato com os filmes de David Lynch. Esse contato aconteceu há muitos anos, assim como há muitos anos entrei pela primeira vez no mestrado já para pesquisar sobre David Lynch e sua montagem. Fui desligado desse primeiro mestrado, mas apesar deste desligamento, não consegui me desligar, e hoje todo esse processo me levou a querer desenvolver uma ideia de montagem que gostaria de chamar de *montagem de sonhos*. Esse é o meu centro escorregadio, o centro esquivo e incerto de minha dissertação. Por isso escorrego, por isso me esquivo e prefiro, antes do sonho, falar do sono.

Assim como a montagem e as fissuras que ela abre com seu caráter destrutivo, o sono também é do mal. Ele é improdutivo e não se permite cooptar por essa ordem estabelecida, por essa moral imposta pelo capitalismo. O sono é uma ameaça a um modelo determinado pelo trabalho, pela produção e pelo consumo – tendo utilidade, nesse contexto e nessa lógica, só como momento de reposição de energia para ser investida em mais trabalho e mais consumo. Por isso ele também é ameaçado. Em seu livro *24/7 capitalismo tardio e os fins do sono*, Jonathan Crary fala sobre uma espécie de pardal, o pardal de coroa branca, que migra todos os anos do Alasca para o norte do México. Nessa sua longa travessia percebeu-se uma particularidade neste pássaro: diferente dos outros, ele consegue passar vários dias sem dormir, viajando durante a noite e caçando seu alimento durante o dia. Nos últimos anos o departamento de defesa norte-americano investiu uma soma expressiva nos estudos deste pássaro para criar um super soldado que possa passar vários dias sem dormir e sem perder sua

capacidade física e mental. Essas pesquisas bélicas, quando bem sucedidas, passam a fazer parte do dia a dia das sociedades globais e servem como motores para as grandes corporações quando inseridas no cotidiano das pessoas:

A maior parte das necessidades aparentemente irredutíveis da vida humana – fome, sede, desejo sexual e, recentemente, a necessidade de amizade – se transformou em mercadoria ou investimento. O sono afirma a ideia de uma necessidade humana e de um intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, e desse modo permanece uma anomalia incongruente e um foco de crise no presente global.¹⁴²

É a partir daí que Crary começa a construir a sua teoria do 24/7, ou seja, 24 horas por dia, sete dias por semana. Já não é nenhuma novidade que os mercados globais, as grandes corporações, trabalham *full time*; a grande novidade são as atuais tentativas de cada vez mais reduzir o tempo de sono, que na atualidade, nesse mecanismo social, é encarado como uma perda de tempo (quantas propagandas já vimos que nos dizem que é preciso aproveitar a vida e que dormir é um desperdício?).¹⁴³

¹⁴² Crary, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016, p. 20

¹⁴³ Ao pesquisar alguns exemplos, encontrei, surpreendentemente, uma palestra em um evento chamado Ossobuco, que no seu perfil do Facebook diz ser “um evento mensal feito por e para a comunidade candanga. Ideias excêntricas, apresentadas de forma rápida e objetiva”. A forma rápida e objetiva já nos dá uma boa noção do que se trata. A palestra, ministrada por Thum Thompson, chama-se “Dormir é perda de tempo”. Thompson começa a palestra ao estilo *stand up comedy*, contando anedotas e dizendo que o sono é uma perda de tempo: “A maioria de vocês deve dormir umas seis ou nove horas por dia e isso é uma das coisas mais improdutivas que existe. O que você faz dormindo?”

Um ambiente 24/7 aparenta ser um mundo social, mas na verdade é um modelo não social, com desempenho de máquina – e uma suspensão da vida que não revela o custo humano exigido para sustentar sua eficácia. Deve ser distinguido do que Lukács e outros do início do século XX identificaram como o tempo vazio e homogêneo da modernidade, o tempo do calendário ou linear dos países, do mercado financeiro ou da indústria, do qual tanto a esperança como os projetos individuais estavam excluídos. A novidade está na renúncia absoluta à pretensão de que o tempo possa estar acoplado a quaisquer tarefas de longo prazo, inclusive fantasias de “progresso” ou desenvolvimento. Um mundo sem sombras, iluminado 24/7, é a miragem capitalista final da pós-história – do exorcismo da alteridade, que é o motor de toda mudança histórica.¹⁴⁴

Crary fala que pesquisas recentes constataram que cresce rapidamente a quantidade de pessoas que acordam no meio da noite para verificar suas mensagens ou para acessar seus dados. Essa constatação faz Crary pensar em como o termo *sleep mode* – utilizado para as máquinas, como o celular, no qual o aparelho fica em um modo de consumo reduzido, mas sempre de prontidão – já está introduzido e

Nada! Porra, não serve para nada dormir!” Sem nenhum tipo de rigor e com embasamentos científicos e teóricos muito frágeis, o jovem Thompson passa mais de dez minutos fazendo uma apologia à vigília. O vídeo completo pode ser assistido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=4JqZTOR4I9A>. Outro exemplo está na página do site de LinkedIn, rede social voltada só para negócios e perfis de profissionais liberais: vemos a fotografia de uma jovem mulher tirando uma soneca no quintal de casa. Seu travesseiro é o computador! Abaixo da foto o slogan: “How Agencies Can Make Money While They Sleep” (<https://www.linkedin.com/pulse/20130818194617-2042198-how-advertising-agencies-can-make-money-while-they-sleep>). Enquanto um diz que dormir é improdutivo e uma total perda de tempo, o outro nos ensina como ganhar dinheiro até mesmo dormindo. De uma maneira ou de outra fica evidente como os espaços do sono são tratados e como o nosso atual modelo social tenta ocupar esse espaço de maneira produtiva e eficaz.

¹⁴⁴ Crary, Jonathan, op. cit., p. 18-19.

corrente na vida dos seres humanos. Essa lógica de funcionalidade “transforma o sentido mais amplo do sono em mera condição adiada ou diminuída de operacionalidade e acesso. Ela supera a lógica do desligado/ligado, de maneira que nada está de fato “desligado” e nunca há um estado real de repouso”.¹⁴⁵ Segundo Crary, o modelo 24/7 lentamente vai desfazendo as distinções perceptivas entre dia e noite, claro e escuro, ação e repouso. “É uma zona de insensibilidade, de amnésia, de tudo que impede a possibilidade de experiência”.¹⁴⁶ O sono não pode ser colonizado, não pode ser externamente controlado e nem instrumentalizado por nenhuma ordem e nenhum sistema de pensamento. A questão que quero agora trazer aqui é a de que o sono é um espaço entre, um espaço de intervalo. E é nesse espaço – ainda não ocupado – que sonhamos.

...

Os trabalhos estão parados desde que deixei de dormir. O que acontece, agora que amanheço pensando sobre a vida que parou, é que já nem sei se estou exatamente desperto. Mas eu preciso seguir... preciso terminar meu trabalho.¹⁴⁷

...

Como já havia mencionado, *Inland Empire*, para recorrer a um termo corrente na crítica cinematográfica, é um filme autorreflexivo, um filme que fala sobre o cinema, que pensa sobre o cinema e mais especificamente sobre o tipo de cinema que se faz em Hollywood. Essa

¹⁴⁵ Idem. p. 22.

¹⁴⁶ Idem. p. 26.

¹⁴⁷ Trecho do roteiro de *A noite*.

constatação deixa minha situação enquanto leitor bem confortável, mas pensar que apenas o filme por si é o suficiente para essa autorreflexão, que no meu entender fecharia o pensamento na esfera do próprio filme e talvez do cinema, seria um equívoco. Eu gostaria de pensar também em uma outra camada dessa autorreflexividade, uma camada psíquica que também remete às mãos do oleiro, ao autor, Lynch, e sua relação com o cinema, com a montagem e com a experiência. E para fazer isso ele se expõe, expõe seu pensamento-montagem, joga-se no abismo, nas fissuras que seu pensamento-montagem abre. Didi-Huberman, ao fazer uma leitura sobre a *imagem dialética*, fala que a revolução copernicana da história em Benjamin consistiu “en pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria”¹⁴⁸, ou seja, como um acontecimento psíquico e material ao mesmo tempo. Para ele o historiador deve fazer o papel do receptor (o sonhador) – dos vestígios, dos despojos e das lacunas deixadas pela documentação e pela memória histórica – e do intérprete ao mesmo tempo:

Lo que Benjamin exige primero es la humildad de una *arqueología material*: el historiador debe convertirse en el “trapero” de la memoria de las cosas. Simétricamente, Benjamin exige la audacia de una *arqueología psíquica*: pues con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis, el *trabajo* de la memoria opera antes que nada. Frente a eso, el historiador debe renunciar a otras jerarquías – hechos objetivos contra hechos subjetivos – y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a

¹⁴⁸ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 154-55 (grifos do autor).

las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas.¹⁴⁹

Lynch, no papel de receptor e também de interprete, não deixa de fazer uma arqueologia material e psíquica de Hollywood. Em *Inland Empire* o modelo de produção de Hollywood está materialmente presente. Vemos ali, por exemplo, o programa de *Talk show* em que Nikki e Devon são submetidos, no qual a apresentadora faz intrigas e fofocas sobre os bastidores das super produções em que “dreams make stars and stars make dreams”. Vemos também a atmosfera do *set* de filmagem, como na cena já comentada em que o diretor orienta o *gaffer* para ajustar a iluminação. A forma como Lynch trabalha essas cenas também se mistura com as formas desse modelo, aproxima-se esteticamente dessa linguagem, reproduz o modelo. Ele conduz os diálogos, por exemplo, utilizando a convencional dinâmica entre plano e contraplano com *raccords* precisos, em que a ação flui magicamente.

Essa constatação pode ser lida como uma outra camada. Essa reprodução do modelo de produção hollywoodiano, em Lynch, induz a um reconhecimento, a uma identificação, que depois é desfeita brutalmente. Lynch recebe o material, reconhece o funcionamento desse modelo de produção e então os interpreta. Suas leituras são psicanaliticamente ricas. *Inland Empire* parece uma coleção de fragmentos de pesadelos Hollywoodianos. Gosto de ver esses pesadelos como uma referência a todos aqueles que se iludiram com o sonho prometido por Hollywood e não conseguiram nem a fama e nem o dinheiro anunciados por essa indústria fabricante de sonhos. Esses são

¹⁴⁹ Idem, p. 155-56 (grifos do autor).

os mortos da história, os perdedores, as lacunas de Hollywood soterradas abaixo da calçada da fama que Lynch, como um bom trapeiro da memória, faz emergir à superfície.

Nikki sai pelas portas do fundo do estúdio (a mesma pela qual, no início do filme, ela entra voltando do mercado). Ela está desorientada, mal vestida e suja (um trapo). Nikki encontra-se com várias prostitutas que perguntam onde ela esteve e o que ela esteve fazendo (é possível ler essa cena como Nikki saindo do sonho de Hollywood, ou seja, do set de filmagem de uma super produção, pelas portas do fundo, e voltando para as ruas de Hollywood, encontrando-se com suas amigas prostitutas, voltando a ser um dejetto da história). Ela percebe que do outro lado da rua, escondida atrás de uma árvore, uma mulher a observa:

—Someone is there. Look!

A mulher que persegue Nikki é a personagem que no início do filme vai até a delegacia de polícia e diz para o policial que foi hipnotizada por um homem para que mate uma outra mulher. Nikki volta-se para suas amigas prostitutas e começa uma dança bizarra estalando os dedos:

— Hey, watch this move!

As prostitutas estalam os dedos ao mesmo ritmo de Nikki, que para de repente. As prostitutas começam a se dispersar e pela primeira vez percebemos que a cena ocorre nas famosas calçadas da fama de Hollywood. A mulher que perseguia Nikki aparece e lhe crava uma chave de fenda no estômago. Começa uma correria. Nikki ferida caminha desorientada pela calçada. Intercalam-se imagens de Nikki

caminhando ferida e imagens desfocadas das ruas pela qual ela passa (visão subjetiva de Nikki). A câmera por alguns momentos entra em foco e vemos as placas com os nomes das ruas Hollywood Blv. e depois Vine (em referência a intersecção onde está localizada a Hollywood Walk of Fame). Nikki se joga na calçada. Ela fica entre os moradores de rua. De um lado uma mulher negra dorme em cima de um papelão enquanto do outro lado um casal (uma jovem oriental e um jovem negro) sentados olham para Nikki. A mulher negra acorda e percebe que Nikki está ferida:

– You’ dying lady.

Os moradores de rua se olham, e a mulher negra então pergunta para a mulher oriental:

– What you say about Pomona?

– You asked about the bus.

– Can’t get no bus to Pomona.

– You can get the bus for Pomona here. If you get the subway first.

– I never can get no bus.

Acontece um diálogo desconexo entre as duas mulheres, que por um longo tempo ignoram completamente a presença de Nikki ferida entre elas. Nikki tenta se levantar e não consegue. Elas interrompem a conversa e olham para ela. A mulher negra segura carinhosamente a cabeça de Nikki e fala:

– It’s ok. You dying, it’s all.

Ela acende um isqueiro bem próximo ao rosto de Nikki:

– I'll show you the light now. It burns bright for heaven.
No more blue tomorrows.

Nikki olha fixamente para o fogo. Após alguns segundos ela morre. A luz do isqueiro se apaga. A câmera começa a se afastar lentamente de Nikki. Ouvimos o diretor:

– And cut it! And print it!

A aparição da câmera e a entrada da voz do diretor é surpreendente porque o filme, com duração de três horas, havia muito não retomava essa relação do filme dentro do filme de forma explícita. É uma ruptura inesperada! Mas que não funciona assim para a personagem de Laura Dern. Após o diretor dizer corta, os atores (os mendigos) se levantam de suas posições, a equipe técnica começa a desmontar os equipamentos, a locação, mas Nikki permanece ali deitada por um bom tempo. Quando ela finalmente começa a se levantar o diretor diz:

– Nikki Grace everybody. Bravo!

Todos aplaudem Nikki, que claramente continua desorientada e pouco se importa com os aplausos e com toda a equipe ao redor. Nikki não saiu da personagem, continua *con-fusa*.

Em *Inland Empire* existe uma operação de montagem que transita pelo saber e que se arrisca constantemente ao *não-saber*. Em geral, a construção das cenas respeita uma narrativa que representa algo, ou seja, que figura nos termos de um saber, mas a seda é constantemente rasgada, e o saber é perturbado com essa rasgadura, abrem-se camadas no saber, apresentam-se as falhas. Lynch, em seu procedimento por montagem, provoca a rasgadura, uma cisão nas imagens que quebra a continuidade da representação. E essa quebra é complexa, basta pensar

sobre o exemplo acima, em que a interrupção acontece para o espectador que está absorvido e bruscamente é lembrado de que está assistindo a uma cena do filme que está sendo feito no filme que ele está vendo. A mesma interrupção acontece também para os personagens envolvidos na trama, ou seja, há também uma interrupção dentro da diegese do filme. Mas ao mesmo tempo essa interrupção não acontece para Nikki, o que provoca uma outra interrupção, uma outra camada de interrupção a partir da interrupção esperada que não acontece.

Didi-Huberman, pensando a imagem, escreve que

quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta do real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como uma rasgadura.¹⁵⁰

Didi-Huberman fala ainda que não se trata de escolher entre saber e ver, e sim de permanecer no dilema entre saber e ver, “entre saber alguma coisa em todo caso e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa”.¹⁵¹ As conexões que faz Lynch entre e nas imagens, e também as camadas

¹⁵⁰ Didi-Huberman, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 186 (grifos do autor).

¹⁵¹ Idem. p. 190.

que se abrem nessas conexões, principalmente em *Inland Empire*, são de uma montagem que se utiliza do saber da linguagem cinematográfica e vai de encontro ao imprevisto¹⁵², de encontro ao inesperado. Como conclui Didi-Huberman, “trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese *com* a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (mais além de Cassirer, portanto), ou o tecido com a sua rasgadura”.¹⁵³

...

Didi-Huberman sugere que foi com o sonho que Freud rompeu com o que ele chama da caixa da representação. E é nos sonhos que aparecem as falhas na arquitetura da lógica, é nos sonhos também que a regra é transgredida, que o discurso tem seu lapso, e a função tem sua disfunção. É no sonho que o tecido da seda é rasgado. Didi-Huberman, ao citar Freud escreve: “o sonho está *centrado de outro modo*”¹⁵⁴, e acrescenta que

esse *outro modo* atinge os elementos de sentido, os objetos, as figuras, mas também as intensidades, os valores. Esse *outro modo* não cessa de agir e de viajar. Ele investe tudo. Produz uma lei paradoxal – antes, uma coerção – que é uma lei de labilidade, uma lei de não-regra. Lei de exceção insistente, lei ou *soberania do que*

¹⁵² É importante mencionar aqui que na nota de rodapé Didi-Huberman se refere ao real a partir da noção lacaniana de *tuché*, que seria algo como o encontro imprevisto.

¹⁵³ Didi-Huberman, *Diante da imagem*, op. cit., p. 190.

¹⁵⁴ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 244 em Didi-Huberman, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 194.

se excetua tanto no visível quanto no legível e na lógica proposicional.¹⁵⁵

Se no sono afrontamos diretamente a ordem social do bem, da moral, do consumo, do trabalho e do tempo útil, no sonho, o próximo passo de quem dorme, transgredimos as lógicas operacionais dos discursos produzidos por esta ordem. Esse *outro modo* do sonho não é construção de um discurso fechado ou algo que podemos interpretar e encaixotar na *caixa da representação*. Trata-se de “uma organização paradoxal que extravia tanto o sentido do discurso que se esperava ler (é o *unsinning* do nosso texto) quanto a transparência representativa dos elementos figurados uns com os outros”.¹⁵⁶ O sonho tem a potência de interromper os sentidos através de suas conexões inéditas e inesperadas.

Incapaz de representar – de significar, de tornar visíveis e legíveis como tais – as relações temporais, o trabalho do sonho se contentará, então, em apresentar juntos, visualmente, elementos que um discurso representativo (ou uma representação discursiva) teriam normalmente diferenciado ou inferido uns dos outros. A relação causal desaparecerá diante da copresença. A frequência se tornará “multiplicidade”, e todas as relações temporais se tornarão, em geral, relações de lugar.¹⁵⁷

Como escreve Didi-Huberman, o sonho reúne todos os seus membros em uma sequência como equivalentes.¹⁵⁸ Então, o espaço e o tempo, tanto quanto a memória, a lembrança, a experiência (*Erfahrung*)

¹⁵⁵ Didi-Huberman, *Diante da imagem*, op. cit., p. 194.

¹⁵⁶ Idem. p. 192.

¹⁵⁷ Idem. p. 194.

¹⁵⁸ Idem. p. 195.

e a vivência (*Erlebnis*), são elementos *copresentes* no sonho, e se remetem sem regras pré-determinadas, tornando seu *trabalho* uma multiplicidade de sentidos impossíveis de se apreender. Essa é a desconcertante poética do sonho: interrompe os sentidos e rasga a representação abrindo camadas que *não sabemos*.

...

E o que seria então uma montagem de sonhos? Longe de querer determinar uma fórmula para o que considero indeterminável, gostaria apenas de propor que uma montagem de sonhos seria uma montagem em que os sentidos (tanto os sensíveis quanto os sensatos) estivessem em plena abertura, copresença, mas também em remissão livre; e que a operação de montar a partir daí fosse um gesto soberano, livre e em deslocamento constante capaz de interromper os sentidos do modelo representacional – uma situação em que, parodiando o que acontece na música atonal, depois de qualquer imagem, pode vir qualquer imagem. Mas é preciso pensar essa operação de copresenças e remissões considerando também as representações, com suas fissuras e suas interrupções, ou seja, a representação não está descartada, ela é tão necessária quanto a lei o é para a transgressão.

Ao tratar da montagem de David Lynch, trabalhei, nos diversos fragmentos desta dissertação, como já disse, conceitos que se remetem entre si e que também, a partir da não-lógica do sonho, estão copresentes. Várias conexões que faz Lynch, principalmente em *Inland Empire*, como espero ter indicado, operam a partir dessa não-lógica dos sonhos. Não estou falando de uma criação a partir dos sonhos, mas de uma montagem que opera a partir do *modo de esquecimento* próprio ao sonho.

Não se trata da organização do relato do sonho, posterior a ele. Tudo o que lembramos de um sonho, ao despertarmos, é uma representação, uma construção narrativa que faz o caminho do desconhecido para o conhecido. Trata-se, ao contrário, das falhas, de tudo aquilo que não somos capazes de lembrar. O esquecimento das imagens dos sonhos é a fissura, é Nada, é o soberano, é a possibilidade dos sentidos antes de se transformarem em representação. É o abismo da montagem. Lynch opera dessa maneira, circundando o abismo do *não-saber*.

É interessante pensar que Hollywood e suas produções cinematográficas industrialmente padronizadas foram transformados no lugar das estrelas e dos sonhos que se realizam – e que representam. Hollywood, de alguma maneira, pode ser encarado como o lugar, ou melhor, o experimento maior da indústria na tentativa de frear a incontrolável potência do sonho. Nada mais apropriado para se tornar o tema de Lynch em *Inland Empire*. Mas aí o disco que toca na vitrola, já na primeira imagem do filme, está no lado B. E é assim, desde o início, que o filme vai adentrando um submundo, descascando esse espaço dos sonhos daqueles que estão acordados ambicionando sucesso, fama, dinheiro, e revelando haver nesse lugar de sonhos apenas um centro oco e homogêneo a alimentar um modelo imperial que se vende fantasiado de sonhos.

E essa fantasia se repete nas críticas cinematográficas, que obedecem ao modelo e fazem de tudo para interpretar convencionalmente seus filmes. E quando não entendem é porque “o

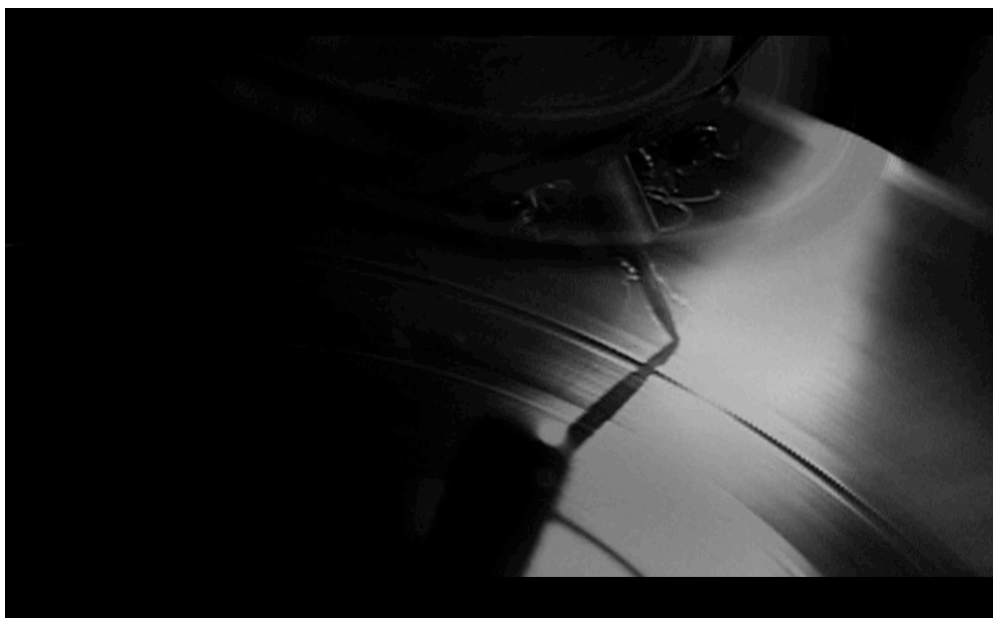
filme começa com uma sucessão de imagens oníricas”¹⁵⁹ ou porque o diretor é um louco perturbado.¹⁶⁰ Lynch aparentemente não é nenhum louco ou perturbado, mas ele realmente perturba a crítica especializada – normalmente (e obedientemente) Lynch é chamado por esses críticos de surrealista. Assim, além de tratar de enquadrá-lo em algum lugar (porque na lógica mercantil todo produto deve ser classificado), também justificam o fato de não conseguirem encontrar sentido nos filmes.

Ao mesmo tempo isso perturba ainda mais! A obra de Lynch sempre transitou, tanto pelo *mainstream* do cinema internacional, quanto pelo cinema de culto, ou por circuitos mais alternativos. O trânsito ambivalente da obra de Lynch por esses espaços e a ambivalência de sua obra (entre o saber da linguagem cinematográfica e o *não-saber*), provocam uma instabilidade no compromisso da modernidade que, como indicava Zygmunt Bauman em *Modernidade e Ambivalência*, precisa de uma definição para as coisas. Esse talvez seja o grande desconforto dos “críticos” que precisam sempre de uma explicação, de um sentido, de uma definição: o problema da indefinição. Tudo tem que ter um porquê! Em uma lógica em que é impossível viver sem definições, sem projetos – e Hollywood tem um papel de protagonismo nesse processo de modernização – Lynch, dentro do olho do furacão, evidencia o seu descompromisso crítico; e sua obra, sua montagem, que

¹⁵⁹ Artigo de Antonio Lafuente publicado na *Folha de São Paulo* de 6 de setembro de 2006.
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64121.shtml>

¹⁶⁰ No mesmo artigo Antonio Lafuente cita várias perguntas irônicas de alguns jornalistas que sugerem isso. Em uma delas um jornalista norueguês fala para Lynch: “Tenho que perguntar com alguma preocupação, após ver este filme, se o senhor está bem” e um jornalista italiano diz que Lynch “está pronto para vestir uma camisa de força”.

chamo de montagem de sonhos, é uma alternativa de fuga desta lógica, uma saída que implica em um ato de resistência política. Mas isso é conversa para um trabalho futuro.



Inland Empire. David Lynch.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. Conferência em Genebra, novembro de 2005. Tradução do francês de Antônio Carlos Santos (texto fotocopiado).
- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Traducción de Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- BATAILLE, Georges. A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum. 1953: *Suma ateológica*, Vol. I; Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BATAILLE, Georges. *La oscuridad no miente*. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Santillana, 2002.
- BATAILLE, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Traducción de Pilar Sánchez Orozco y Antonio Capillo. Barcelona: Paidós. 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade e ambivalência. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. 2: Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodriguez Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: Benjamin, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização de Tadeu Capistrano. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contemporânea, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Traducción Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Traducción de Marina Califano. Buenos Aires: Universidad del Cine, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GREENE, Brian. *O Universo elegante: Supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*. Tradução José Viegas Filho. São Paulo: Cia das letras, 2001.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poesía como experiencia*. Traducción de José Francisco Megías. Madrid: Arena libros 2006.

- LYNCH, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Traducción de Daniel Alvaro. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Traducción de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca editora. 2003.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

Filmes

- BLUE Velvet. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1986. Son, color, 120 min.
- ERASERHEAD. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1977. Son, PB, 89 min.
- INLAND Empire. Direção de David Lynch. Estados Unidos, França e Polônia, 2006. Son, PB, color, 172 min.
- HISTOIRE(S) du cinéma. Direção de Jean-Luc Godard. França e Suíça, 1988. Son, PB, color, 266 min.
- LOST Highway. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1997. Son, color, 134 min.
- LYNCH (one). Direção BlackANDWhite. Estados Unidos, 2007. Son, PB, color, 85 min.
- O ESPELHO. União Soviética, 1975. Cor, PB, 105 min.